BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

V. Tosi: Il pioniere Roberto Omegna (1876-1948) - G. Spagnoletti: Berlino '79 - Note, recensioni, libri, notizie a cura di A. Bencivenni, G. Bendazzi, A. Bernardini, D. Cappelletti, G. Cincotti, N. Ivaldi, E.G. Laura, E. Magrelli, S. Masi, M. Mida, M. Pepoli - Tutti i film usciti a Roma - Quarantuno illustrazioni

SOMMARIO

SAGGI

CINEMA DEL MONDO

NOTE

I FILM

I LIBRI

DOCUMENTI

Fotografie (salvo diversa indicazione) dell'archivio di Virgilio Tosi. Sviluppo e stampa a cura del laboratorio fotografico del C.S.C.

anno XL - fascicolo 3 - maggio-giugno 1979

IL PIONIERE ROBERTO OMEGNA (1876-1948)

Virgilio Tosi

Nel 1968 si svolse a Roma, nella sede del Consiglio Nazionale delle Ricerche, il XXII Congresso internazionale del cinema scientifico. Per dare alla manifestazione anche una prospettiva storica e testimoniare la presenza italiana nel passato della cinematografia scientifica, durante una sessione del congresso l'Istituto Luce proiettò due documentari di Roberto Omegna. Ricorreva in quell'anno il ventesimo anniversario della sua morte. Nell'occasione, presentai ai congressisti un breve ricordo di questo nostro cineasta, pioniere del cinema scientifico italiano. Il suo film *Dall'uovo alla gallina,* che risale all'inizio degli anni '30, fu accolto con sorpresa, interesse ed apprezzamento, da parte di un pubblico di specialisti che ammirarono la perizia tecnica e la qualità delle riprese macro e microcinematografiche, la struttura organica della documentazione visiva sullo sviluppo dell'embrione di pollo la cui realizzazione era certamente costata una fatica e una pazienza incredibili.
L'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica promise ai congressisti che avrebbe fatto il possibile per stimolare ricerche sulla figura di Omegna e sul suo lavoro di cineasta scientifico.
Qualche anno dopo, incaricato dall'Ente Gestione Cinema di promuovere (a livello di consulenza) la ripresa di un'attività produttiva dell'Istituto Luce nel campo del cinema scientifico e didattico, proposi che — a fianco della iniziativa di riaprire un laboratorio di produzione e sperimentazione — si realizzasse anche, come una specie di *carte de visite*, un film antologico su Omegna che al Luce aveva svolto per molti anni la sua attività.

Il punto di partenza fu quello di illustrare la figura e l'opera del pioniere del cinema scientifico in Italia. Ben presto mi resi conto che di Omegna non si poteva trascurare un altro aspetto: quello di essere stato anche uno dei pionieri, *tout court,* del cinema italiano. Grande fu l'imbarazzo, al momento della scelta del titolo del film: privilegiare la dizione piú ampia o rendere esplicita la sua caratteristica di pioniere in assoluto del cinema scientifico in Italia? Un problema formale forse insolubile per la brevità di un titolo, inesistente per la sostanza dei fatti: Omegna è *uno dei* pionieri del cinema italiano e *il* pioniere del cinema scientifico in Italia. Per entrambi i casi la sua figura e alcuni aspetti della sua opera meritavano e attendevano una riconsiderazione.

« Raccontare di Roberto Omegna e dell'inizio della sua carriera cinematografica è un po' come raccontare le origini del cinema in Italia ». Cosí comincia un articolo di Fernando Cerchio (*Il pioniere Omegna,* in « Cinema », v.s., n. 92, 25 aprile 1940) che ci trasmette interessanti notizie fornitegli dallo stesso Omegna.
« Ai primi del '900 (...) esistevano a Torino due cinematografi affiliati a Lumière. Omegna aveva fatto il fotografo, il filodrammatico, per poco non era passato al palcoscenico come professionista, aveva fatto il pittore, il miniaturista e non so che cos'altro ancora, sempre contrastato dai suoi che lo avrebbero voluto vedere applicarsi a cose piú *serie* e piú sicuramente, anche se modestamente redditizie. Tanto che egli, benché di spirito piuttosto irrequieto, era ora cassiere alla Cassa Pensioni. Si era sposato. Intanto gli affari dei due cinematografi andavano male (...) i rispettivi proprietari si videro costretti a chiudere. Omegna (in società con un amico che aveva messo i soldi) (...) comprò uno dei locali battezzandolo *Edison,* andò a Parigi — dove già era stato anni prima durante un viaggio di studenti, ed aveva respirato aria di cinema — e comprò diversi brevi pezzi da Pathé, da Gaumont, da Méliès ed altri (...) li aveva scelti con un determinato criterio, in modo che fossero montabili assieme per ottenere dei film di 150-200 metri (lunghi metraggi, per allora) (...) con cartelloni che annunciavano la proiezione di 200.000 fotografie — contare i fotogrammi era un'ottima forma di pubblicità — il *Cinematografo Edison* cominciò magnificamente la sua attività. Ma Omegna aveva in mente imprese ancora piú pazze: fare veramente del cinema, *girarli* i film, in Italia, invece di comprarli dalla Francia (...) dopo mesi e mesi di lavoro, di speranze, di ansie e di progetti (...) un modesto fotografo di Torino (...) mise a disposizione i primi capitali (...) Quel fotografo si chiamava Arturo Ambrosio e con il breve documentario di attualità sulla

prima corsa automobilistica Susa-Moncenisio (1904), girato da Omegna, ebbe inizio l'attività di quella che fu per molti anni la nostra massima e piú quotata editrice ».

Omegna era nato a Torino il 28 maggio 1876, da famiglia piemontese. Ma suo padre, ingegnere, aveva lavorato per alcuni anni, portandosi appresso la famiglia, alla costruzione delle ferrovie in Calabria e in Sicilia. Tornato a Torino verso i suoi quattordici anni, il giovane Roberto vi aveva compiuto studi tecnici. Fin da ragazzo aveva coltivato due passioni che si sarebbero poi fuse nell'attività principale della sua vita: fotografia e entomologia. Adolescente, si era costruito una macchina fotografica con le lenti di un binocolo inutilizzato e collezionava farfalle e altri insetti.
I primi anni della sua attività cinematografica sono difficilmente ricostruibili con esattezza in tutti i loro dettagli. Cosí tumultuoso e improvvisato fu lo sviluppo produttivo *delle film* (come si diceva allora, al femminile) che insufficienti tracce rimasero per permettere di ricostruire poi, anche a distanza di pochi decenni, le attribuzioni precise, le suddivisioni di compiti e ruoli che allora — del resto — erano ancora quasi sempre genericamente indistinti e solo saltuariamente precisati. Questo fenomeno è caratteristico di tutto il periodo della nascita del cinema in tutti i paesi e le vicende di Omegna non fanno eccezione.
Anche le testimonianze rilasciate dagli stessi protagonisti in tarda età raccolte quasi "a futura memoria" non possono sempre essere considerate attendibili, sia per lacune o imprecisioni del ricordo, sia perché talvolta in contraddizione tra loro o con documenti precisi dell'epoca. Tale è, ad es., il caso di alcuni dati contenuti in *L'ultima intervista di Omegna* a cura di M.V. (Mario Verdone) pubblicata solo qualche settimana dopo la sua morte nella rivista « Cinema » (n.s., n. 4, 15 dicembre 1948), che contiene peraltro anche interessanti dichiarazioni.
Sappiamo abbastanza per certo che il lavoro di realizzazione cinematografica di Omegna cominciò nel 1904 dopo aver acquistato a Parigi (coi soldi di Ambrosio) « un apparecchio Urban con rulli di cinquanta metri » (dall'intervista ora citata). Impossibile precisare un elenco dei primi film realizzati. All'inizio, il giovane Roberto Omegna è il factotum della Ambrosio Film: operatore-realizzatore (allora non esisteva ancora una distinzione professionale e, del resto, la parola stessa "regista" nascerà solo alcuni decenni dopo, preceduta da altre diverse denominazioni), ma anche sviluppatore e stampatore. Il successo dell'iniziativa sarà grande, i film erano brevi e si vendevano a un tanto al metro, o a *forfait.*
La ditta, per far fronte alle richieste, deve allargare l'attività,

Biblietto da visita di Omegna nei primi anni della ditta Ambrosio.

coinvolgendo altre persone e tra queste, fin dai primi anni, un'altra figura importante tra i pionieri del cinema italiano: l'operatore Giovanni Vitrotti. Diventa cosí quasi impossibile — salvo quei casi ben precisi per documentazione esistente — distinguere chi materialmente effettua certe riprese, di chi è l'idea di realizzare tal soggetto, e cosí via. Gran parte di quei materiali filmati, del resto, sono andati distrutti.

Nel tentativo di portar quanta piú precisione possibile nella ricostruzione degli inizi della attività cinematografica di Omegna vorrei citare ancora due fonti diverse e contrastanti, la prima evidentemente molto piú attendibile della seconda, a testimonianza dell'atmosfera di incertezza, di imprecisione, di voluta o involontaria confusione esistente già da pochi anni (o decenni) dopo avvenimenti che sembrano appartenere alla favola, alla leggenda, al mito, anche se si sono svolti nel nostro secolo.

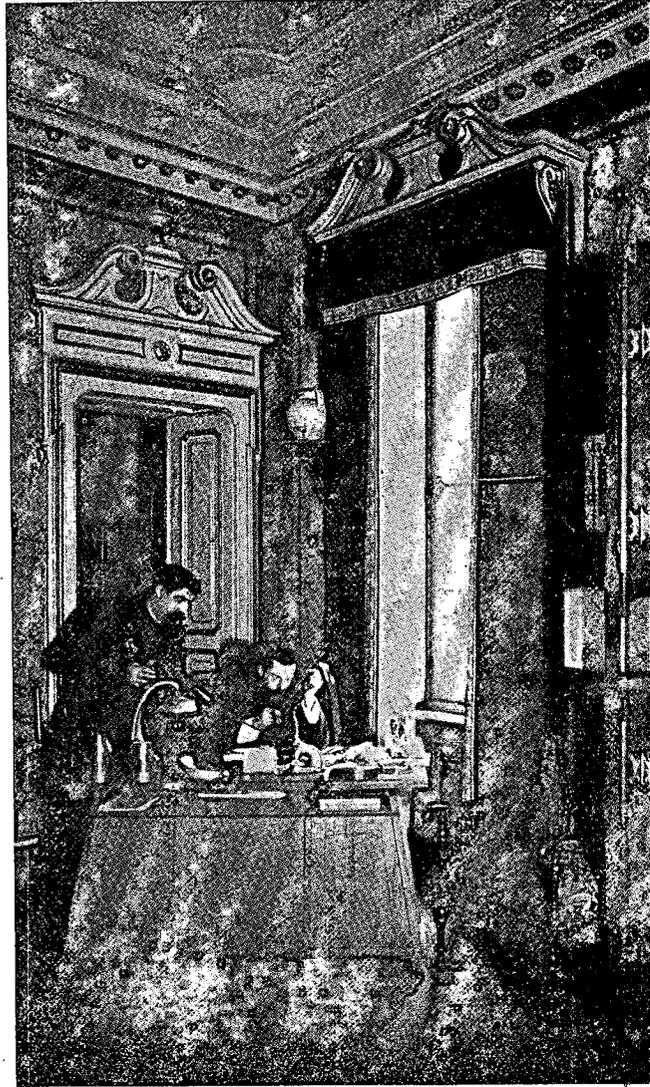
Da « L'Araldo della Cinematografia », settimanale pubblicato a Torino, anno I, n. III, 9 agosto 1913, in un articolo intitolato *La cinematografia in Italia - Primordi e sviluppo:*

« Non pochi, ma un numero esiguo di intimi del sig. Roberto Omegna, hanno potuto conoscere e stimare l'umile pioniere di quest'arte novissima (...) Chi sa (...) potrà formarsi una idea del tormento al quale volontariamente si sottopose Roberto Omegna, che forte delle proprie convinzioni non desisté dalla affannosa ricerca del piccolo capitale indispensabile per l'impianto di una prima fabbricuccia.

Gli stessi affettuosi dell'Omegna, non sorretti dall'idea luminosa che brillava nella mente del congiunto, e spiacenti delle sofferenze a cui l'altro costantemente si assoggettava, cominciarono dapprima debolmente ad attraversare i suoi propositi, a dissuaderlo dal continuare una propaganda oltremodo nociva ai suoi interessi ed alla sua salute; (...) Roberto Omegna a questo nuovo dolore fu per soccombere; (...) infine i suoi sforzi furono coronati da una piccola vittoria (...) Omegna si era incontrato in un fotografo, ricco anch'egli di pensiero ma non ugualmente di danaro, però aveva un piccolo laboratorio che si affrettò a mettere a disposizione dell'amico per le prove necessarie. Il piccolo mecenate era Ambrosio (...) ma il danaro mancava e spesso furono obbligati da questa dolorosa materialità ad attardare di qualche settimana il loro fecondo lavoro.
Dopo non pochi stenti potettero alfine dare al pubblico la prima pellicola *La corsa automobilistica Susa-Moncenisio* che da sola bastò a rialzare le sorti dei due amici, i quali discesero dalla soffitta, dove avevano completato il primo lavoro, per fondare una prima fabricuccia in via Nizza, alle spese della quale concorse anche un volonteroso ed inaspettato capitalista. Intanto Omegna si era recato nelle Calabrie per raccogliere interessanti fotografie di quei luoghi devastati dal terremoto e, quando la nuova pellicola apparve sul mercato, seguita a poca distanza dall'altra film rappresentante *Gli esercizi di cavalleria a Tor di Quinto*, il pubblico comprese l'importanza della nuova industria ed accorse di buon grado ad aumentare i capitali dei volonterosi gagliardi. Nacque cosí, in Torino, la prima grande fabbrica italiana, che assunse il nome di Ambrosio, e che rapidamente raggiunse vette insperate e guadagni elevatissimi.
Dopo questa prima fabbrica, altre però sorsero a contendere i lauti guadagni, ed avemmo subito la "Cines", e poco dopo ancora altre ed altre chė si affannano a contendersi il primato sul mercato internazionale.
Di Roberto Omegna ora pochissimi ricordano il merito eccellente, ed egli stesso si compiace dello sviluppo e del progresso dell'arte ch'egli propugnò, trascurando di far valere i propri meriti, anzi rimane volentieri nell'ombra a causa della sua sconfinata modestia. Questo però non impedisce, o giovane nobilissimo, che il nome tuo, Roberto Omegna, esuli dalla storia dell'arte nuova. *Vale!* ».

Il secondo testo è un breve copione dattiloscritto di una *radiosintesi* di Gec (Enrico Gianeri), giornalista torinese, intitolata « Il cinematografo ha quarantanni ... » che sarebbe stata tra-

Una delle foto di Omegna premiate a un concorso e distribuite in dono agli abbonati di « Il progresso fotografico » (fine '800).

smessa l'8 febbraio 1948. Nella prima riga ci si imbatte subito in un'affermazione vistosamente inesatta: « ... alla fine del 1907, giusto quarant'anni fa, si può stabilire la data di nascita del cinematografo ». Poi, invece, elaborando con fantasia e romanzando fatti probabilmente reali anche se avvenuti alcuni anni prima, si succedono alcuni quadri sonori costituiti da scenette dialogate i cui protagonisti sono Arturo Ambrosio e Roberto Omegna. Nella prima, Ambrosio (contabile in un negozio di stoffe) litiga col principale che gli nega un aumento di L. 10 mensili. Non ce la

Omegna controlla una pellicola nel suo ufficio alla Manifattura Cinematografica « Ambrosio & C. » di Torino (1906).

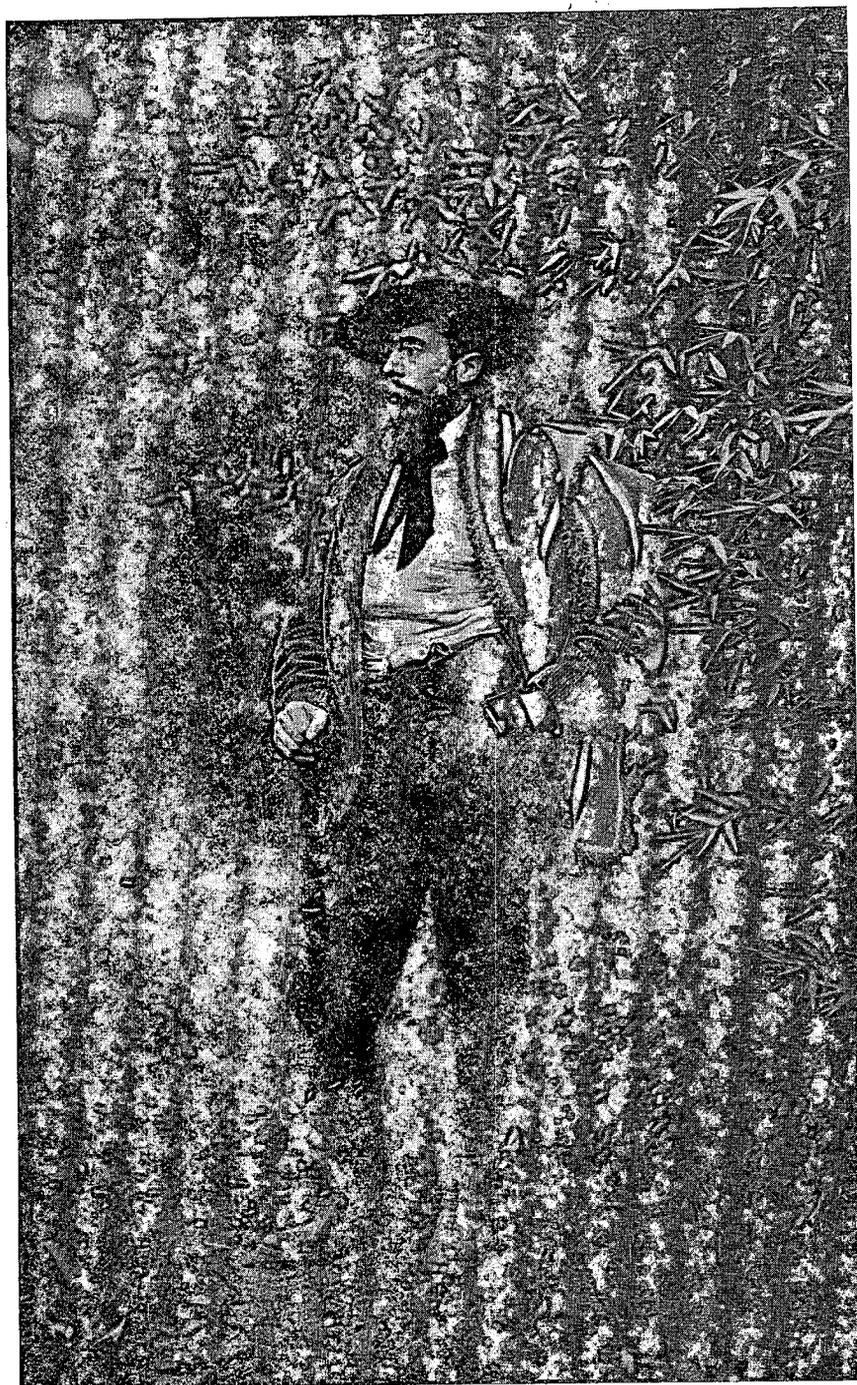
fa piú a vivere con 50 lire di stipendio dopo che, per la seconda volta, la moglie gli ha partorito due gemelli. Cosí si licenzia. Nella seconda scena, Ambrosio è nel suo negozietto di fotografo e parla con Omegna del sogno di realizzare un film.
« *Ambrosio* — Ma i soldi? Ci vuole un mucchio di soldi e i soldi e io non andiamo d'accordo ...
Omegna — Ma c'è il Cavalier Alfredo Gandolfi che ci può ancora aiutare. Ha fiducia, lui!... I soldi schizzano fuori quando si tratta di fare cose geniali ... io volo a cercare di convincere il Cavalier

Gandolfi ... Ricordati che Roberto Omegna i soldi li fa scaturire anche dai sassi ... ».

In un'altra scenetta siamo in una soffitta dove Omegna sta sviluppando in una bacinella un pezzo di pellicola e con Ambrosio lamenta la mancanza di capitali che da tre mesi impedisce loro di fare un film completo; quindi con rapidi *flashes* si ricostruiscono le fortunose realizzazioni dei loro primi brevi film documentaristici, per accennare poi alla nascita della prima « comica » italiana: *Vaser perde il treno,* interpretato appunto da Ernesto Vaser, un popolare attore del teatro dialettale piemontese. Era costata, afferma il testo della radiotrasmissione, cinquanta lire e la Ambrosio ne vendette centoventisei copie a duecento lire l'una soltanto in Inghilterra.

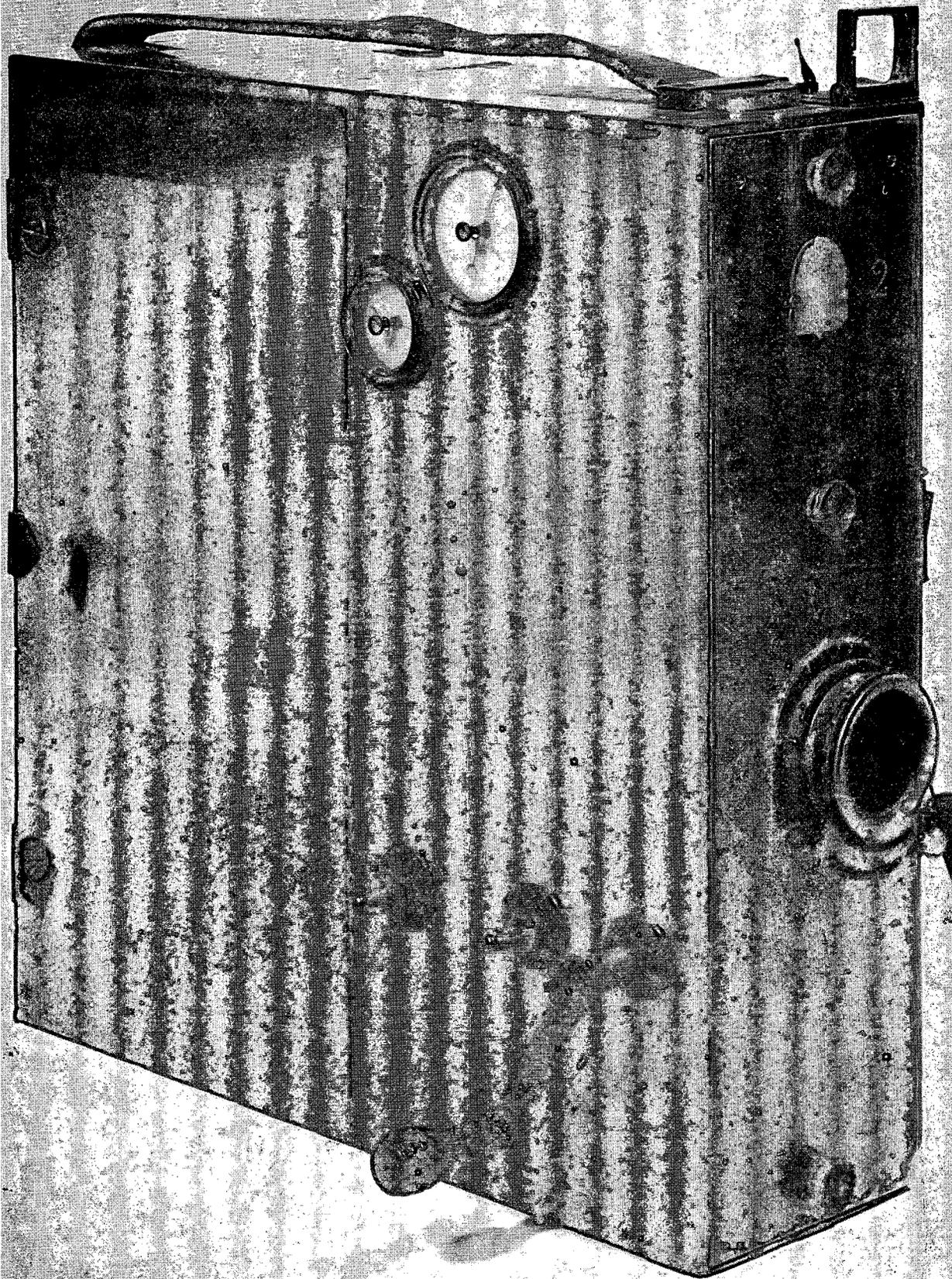
Come ho già accennato, l'incertezza e la contraddittorietà delle fonti permetterebbe chiose, controchiose, smentite, punti interrogativi a volontà. Sembra perciò vano e forse ozioso voler andare oltre un certo limite nelle precisazioni di dettaglio, soprattutto tenendo conto di due elementi che non si possono trascurare: la quasi totale scomparsa dei filmati di questi primi anni del cinema italiano e l'inattendibilità o l'imprecisione di molti documenti scritti (compresi cataloghi e listini, articoli di giornale o di pubblicazioni di settore): questa inattendibilità e imprecisione sono dovute al pressappochismo e alla fretta con le quali venivano allestiti, appunto, cataloghi e listini, annunciando magari titoli di film ancora da realizzare o con attribuzioni di comodo e secondo convenzioni allora in rapida evoluzione, e spiegano anche perché polemiche e rivendicazioni siano sorte e non si siano quasi mai acclarate con nettezza già pochissimi anni dopo le prime realizzazioni.

In questa sede, comunque, non ho altri elementi da aggiungere alla presentazione degli inizi della attività cinematografica di Roberto Omegna. Nell'introdurre il primo volume della sua « Storia del cinema italiano » (Poligono ed., Milano, 1951) Maria Adriana Prolo scrive giustamente: « *L'Elenco delle pellicole mute realizzate in Italia dal 1904* ... è disperante come un elenco di preziosi incunaboli o rari disegni distrutti o smarriti » (pag. 6) e aggiunge in una nota: « non ha la pretesa di essere completo. I dati, ottenuti dallo spoglio dei periodici cinematografici, dalle memorie publicate e dalle testimonianze orali e scritte dei cinematografari del muto ancora viventi nel 1941, furono, nel limite del possibile, controllati.

La tendenza ad anticipare date, a vantare collaborazioni inesi-

Omegna con « poncho » e fucile nel Gran Chaco (Argentina) nel 1907.

stite, a posporre a proprio vantaggio avvenimenti, fu la causa costante degli errori che si incontrano da anni nelle rievocazioni del nostro cinema muto, e che sarebbe troppo lungo correggere. Nell'elenco non si trovano i 1478 film vantati dalla "Ambrosio" (...) perché per quanto mi fu possibile, controllai se veramente i film annunciati dalle case vennero poi realizzati» (pag. 89).

Siamo ancora nel primo decennio del nostro secolo: il 1908 è un anno estremamente importante e significativo per Omegna. Un anno per il quale, oltre a testimonianze ineccepibili, possiamo cominciare ad avere tracce documentabili della sua attività nel senso piú diretto della parola: si sono ritrovati alcuni film o spezzoni di film "girati" da Roberto Omegna.
Dai soli dati certi, risulta un'attività intensa, frenetica addirittura, se si pensa che il nostro era anche direttore tecnico della Ambrosio e che riuscí inoltre ad essere l'operatore di quello che viene considerato il primo film italiano spettacolare a grande successo, a fare numerosi viaggi anche lontani e a "girare" un lungo documentario scientifico. Per quel che riguarda il film a soggetto, si tratta di *Gli ultimi giorni di Pompei,* prototipo di una lunga serie di riduzioni cinematografiche ispirate a un noto romanzo che a sua volta rievoca un famoso episodio storico. Il film della Ambrosio, secondo il già citato *Elenco* pubblicato dalla Prolo, era di 366 m., cioé circa 20 minuti di proiezione, il che — per allora — costituiva una durata da lungo metraggio. Del film, purtroppo, sembra che non rimanga altro che una fotografia di scena e un modellino per una scenografia (entrambi conservati al Museo Nazionale del Cinema di Torino). Ma sul film (direttore artistico Luigi Maggi, interpreti Lydia de Roberti, Mirra Principi), si scrissero cose davvero di rilievo. Nel « Bollettino ufficiale del Club d'Arte di Torino » (XII-1908) si poteva leggere: « ... una pellicola la quale attirò l'attenzione non solo d'Italia, ma anche dall'estero, basti dire che la rappresentavano contemporaneamente 14 cinematografi di Roma e meritava davvero tale unanime successo. La ditta fabbricante dovette affrontare e spese e difficoltà non comuni, e seppe degnamente superarle. Interessantissimo il tema del dramma; ma ciò che fu interpretato in modo splendido fu la scena del circo, allorquando incominciò la grande e storica scena dell'eruzione del Vesuvio, e lo spavento e la fuga degli spettatori bersagliati, soffocati dalla terribile azione della lava infuocata. Non solo, ma tutta la film fu studiata in ogni minimo dettaglio; e tutte le scene principali costituiscono veri quadri artistici » (cit. da M.A. Prolo, op. cit.).

Macchina da presa usata da Omegna nel 1908 in Africa (foto Museo Naz. Cinema Torino). ⟶

Ancora piú significativo il giudizio espresso da Victorin Jasset, a quell'epoca importante regista della Pathé, della Gaumont e della Eclair: « ... presque à ses débuts, l'Italie produisit un chef-d'oeuvre qui, à trois ans après, malgré la rapide évolution faite en ce laps de temps, apparaît ancore une des meilleures oeuvres de la mise en scène au ciné. Je veux parler des *Derniers jours de Pompeï,* qui, dès sa représentation, révolutionna le marché par son sens artistique, sa mise en scène soignée, l'habilité de ses trucs, sa largeur de conception et d'exécution, en même temps que par son exceptionelle qualité photographique. Le film était hors de pair e classa la maison Ambrosio parmi les meilleures marques » (cit. da M.A. Prolo, in « Anthologie du cinéma » a cura di M. Lapierre, Paris, 1946).
Dopo un simile successo, che aprí alla ditta torinese i mercati stranieri, si disse che la Pathé aveva deciso di acquistare copie di tutte le produzioni importanti della Ambrosio per farle studiare ai suoi tecnici.

Se della film *Gli ultimi giorni di Pompei* si sono salvate solo tracce per lo piú scritte, ho avuto invece la fortuna di ritrovare alcuni spezzoni di documentari di Omegna del 1908, in particolare una interessante sequenza di *Caccia al leopardo.*
Di questo film, citatissimo nelle storie del cinema (cfr. ad es. F. Pasinetti, « Storia del cinema », Roma, 1939, pag. 40; G. Sadoul, « Storia generale del cinema - Le origini e i pionieri », Torino, 1965, pag. 575; R. Paolella, « Storia del Cinema muto », Napoli, 1956, pag. 80; M.A. Prolo, « Storia del Cinema muto italiano », Milano, 1951, pag. 92) come uno dei prototipi di « film esotico », si sapeva che ebbe all'epoca un enorme successo internazionale ma ne era conosciuta soltanto una foto di scena che riproduceva lo stesso autore, in tenuta da cacciatore con tanto di casco coloniale, messo in posa vicino a un leopardo ucciso. Lo spezzone del film fu ritrovato dal figlio di Omegna in occasione degli incontri che ebbi con lui durante la preparazione del film antologico ed a seguito delle mie insistenze perché frugasse ancora una volta nella soffitta di casa, tra bauli e mobili vecchi. La sequenza, purtroppo breve ma in buono stato di conservazione, ci mostra alcune evoluzioni di un leopardo tra i rami di un albero e a terra e sembra confermare quanto lo stesso Omegna aveva dichiarato nella sua ultima già citata intervista: il film « fu da me realizzato senza teleobiettivi, a pochi metri di distanza dalle fiere. C'era solo un pericolo: che le fiere fuggissero impedendo la ripresa ». *Caccia al leopardo* fu girato al Setit, presso Cheren, in Eritrea. Un cronista dell'epoca (citato da S. Raf-

Le due facciate del foglietto pubblicitario di *Caccia al leopardo* di Omegna (1908). →
(foto Museo Naz. Cinema Torino).

TORINO
Officine Grafiche della S.T.E.N.

Società Anonima AMBROSIO

(Capitale Lire 700.000)

MANIFATTURA CINEMATOGRAFICA

TORINO

Caccia al Leopardo

CACCIA AL LEOPARDO.

Gli episodi di questa caccia si svolgono in territorio della Colonia Eritrea, e mentre se ne ammirano le diverse fasi assai suggestive e si resta trepidanti ad osservare i vigorosi sbalzi del felino in assoluta libertà, la mente dello spettatore non potrà fare a meno di restare colpita, pensando all'impareggiabile sangue freddo dimostrato dal nostro operatore, che dovette mantenersi per un tempo lunghissimo in presenza del leopardo alla distanza di soli tre metri, per cinematografarlo. Questa *film* fa parte della serie da noi presentata al Concorso Mondiale di Cinematografia di Milano, meritando alla nostra Società il *primo premio*; ogni altra raccomandazione sarebbe quindi superflua.

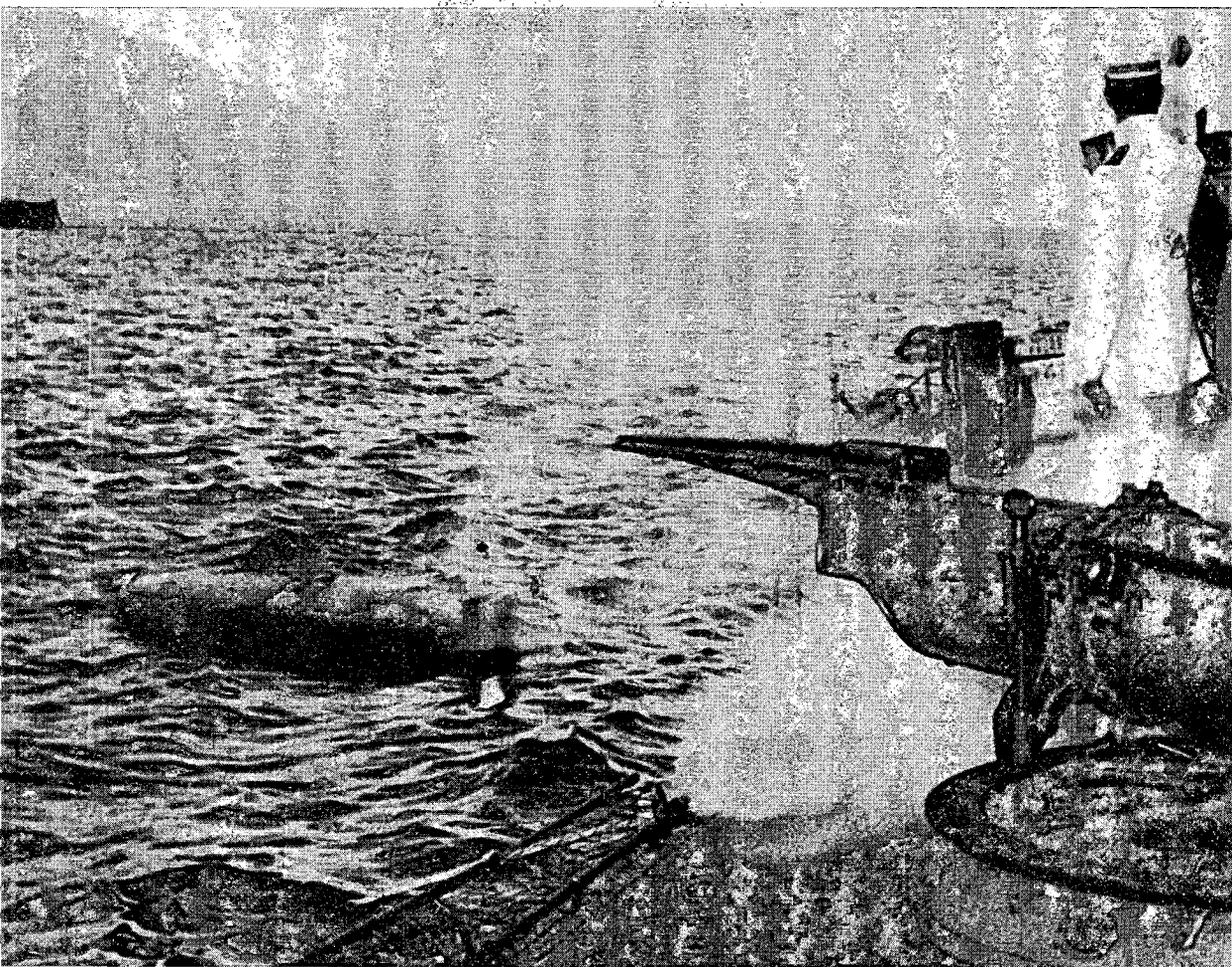
Lunghezza metri 195 — Colorazione L. 19 — Affisso 100 × 140 L. 0,70

faelli, « Cinema Film Regia », Bulzoni, Roma, 1978, pag. 217) scrive: « eseguita dal vero nei deserti africani dal bravo sig. R. Omegna, il quale seppe, con non poca audacia, affrontare le fiere e ritrarle negli istanti piú caratteristici della loro ferocia » (c.c., *Cinematografi. Torino,* in « Lo spettatore », 4, XI, 1909, pag. 4). Il volantino di presentazione della Soc. An. Ambrosio (capitale Lire 700.000) informa che il film si può ordinare, come si usava allora, anche con la designazione telegrafica: LEOPARDO-AMBROS - Torino.
La sua lunghezza era di m. 194 cioè circa 10 minuti di proiezione. Il film è cosí descritto: « Gli episodi di questa caccia si svolgono in territorio della Colonia Eritrea, e mentre se ne ammirano le diverse fasi assai suggestive e si resta trepidanti ad osservare i vigorosi balzi del felino in assoluta libertà, la mente dello spettatore non potrà fare a meno di restare colpita, pensando all'impareggiabile sangue freddo dimostrato dal nostro operatore, che dovette mantenersi per un tempo lunghissimo in presenza del leopardo alla distanza di soli tre metri, per cinematografarlo. Questa *film* fa parte della serie da noi presentata al Concorso Mondiale di Cinematografia di Milano, meritando alla nostra Società il *primo premio;* ogni altra raccomandazione sarebbe quindi superflua ».
Dal suo viaggio nel Corno d'Africa, Omegna riporterà parecchi altri film (che sembrano perduti) i cui titoli possiamo rilevare dall'*Elenco* di M.A. Prolo tra la produzione Ambrosio del 1909: *Come si viaggia in Africa* (m. 146), *Funerale abissino* (m. 78), *A Massaua* (m. 134), *Da Massaua a Cheren* (m. 88), *Matrimonio abissino* (m. 98), *I nostri Ascari* (m. 74), *Usi e costumi abissini* (m. 136). La loro durata varia tra i 4 e gli 8 minuti.
Prima del viaggio in Eritrea ed Etiopia, compiuto per ragioni cinematografiche, Omegna aveva già approfittato di un altro suo lungo viaggio per filmare immagini di luoghi lontani: « Nel 1906 dovetti recarmi in America del Sud per questioni familiari (in seguito alla morte di mio zio) e colsi l'occasione per girare un film sul *Gran Chaco.* Credo che si tratti del primo film esotico. Feci conoscere agli europei anche *Buenos Ayres.*
Nel Gran Chaco non volevano mandarmi. Nessuno ritorna, mi dicevano. Ma andai ugualmente e ne ricavai un film di 600 metri. E' il primo documentario lungo » (dalla già cit. *Ultima intervista.* Secondo l'*Elenco* di M.A. Prolo il film sul Chaco sarebbe però di soli 119 m., cioè poco piú di 6 minuti. Dalla documentazione fornitami dal figlio, risulta che il viaggio si è effettivamente svolto nel 1907). Anche di questa sua trasferta sembra rimanere soltanto una bella fotografia di Omegna agghindato in abiti sud-

Dalla sequenza di *Caccia al leopardo* ritrovata nel 1974
e inserita nel film di V. Tosi su Omegna.

Omegna in Africa nel 1908. (foto Museo Naz. Cinema Torino).

americani con tanto di pistolone alla cintura. Dei suoi viaggi in paesi lontani Omegna doveva serbare un vivo ricordo anche molti anni dopo: un suo collega di lavoro che lo frequentò e lo conobbe tra gli anni '30 e '40 all'Istituto Luce mi ha raccontato (e non poteva averlo sentito dire che da lui) che durante quel viaggio in America del Sud di Omegna si sarebbe innamorata la figlia di un "re" della zona: osservando la foto piú su ricordata non si ha difficoltà a ritenere possibile la cosa.

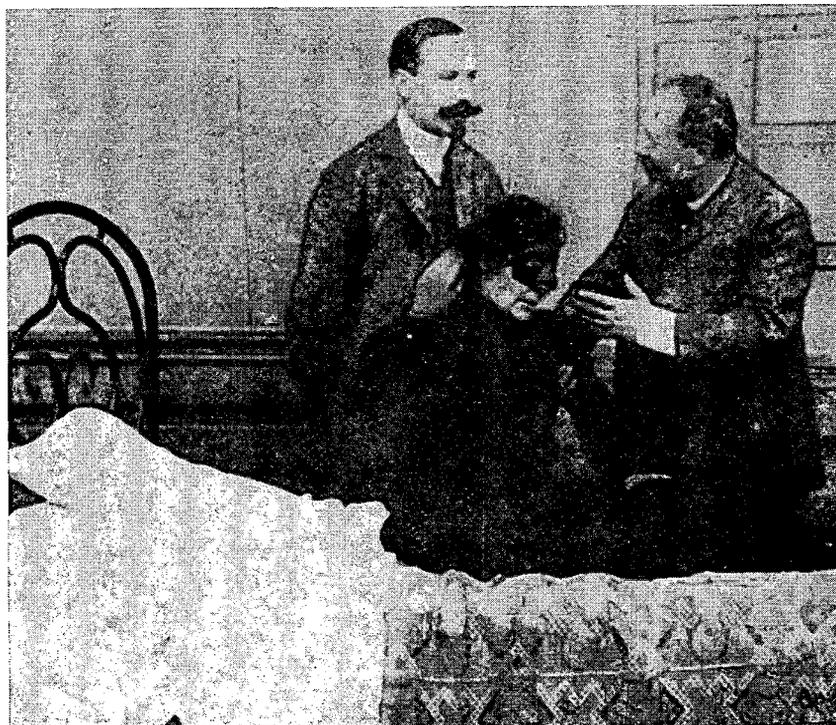
Omegna farà un altro lungo viaggio per conto della Ambrosio tra il 1911 e il 1912 in India, Birmania e Cina per riportarne numerosi film "esotici" che sembrano perduti. Il viaggio fu anche

Le manovre navali italiane (1908).
La sequenza del lancio del siluro è stata rintracciata nel 1974.

avventuroso: un treno, in India, subí un attentato, deragliò e i predoni rubarono ad Omegna tutto il bagaglio. Cosí scriveva alla moglie: « Bisogna andare avanti a forza di pugni e fermezza ... abbiamo salvato per fortuna macchina e pellicola - salute buona». Due mesi dopo, dalla Birmania, scrive ai figli: « Ho trovato gli elefanti, presto ve li porterò ».
Un altro frammento di film del 1908 *(Le manovre navali italiane)* fu ritrovato dal figlio di Omegna: ma la pellicola aveva subito gravi danni e gran parte dell'emulsione si staccava e si sbriciolava dal supporto di celluloide. Si è potuto salvarne solo pochi metri (per inserirli nel film antologico) utilizzando anche, con suc-

cessive dissolvenze incrociate, dei fotogrammi isolati rimasti integri e che riproducono la scena del lancio in mare di un siluro verso un bersaglio mobile. Il film doveva esser lungo (se le indicazioni dell'*Elenco* della Prolo sono esatte) oltre 12 minuti.

Sempre nel 1908, Roberto Omegna presta la sua collaborazione di operatore per le riprese di quello che possiamo considerare il primo film italiano di documentazione scientifica e destinato all'insegnamento universitario (anche a livello internazionale questa data di produzione colloca gli italiani tra i primi utilizzatori del cinematografo in campo scientifico e nella didattica superiore). Il film *La nevropatologia*, realizzato a cura del prof. Camillo Negro e del suo assistente dr. Rovasenda, presenta una serie di "casi clinici". Il piú efficace e diretto commento mi sembra possa essere la cronaca della prima proiezione avvenuta il 17 febbraio 1908 e pubblicata da un quotidiano di Torino:
« Pubblico e spettacolo insoliti, ieri sera all'Ambrosio Biograph! L'aula in cui accorre di consueto una folla che sbuccia aranci, folla di piccoli borghesi, di operai e di bambini, per assistere alle "esilarantissime scene" della moglie gelosa o a quelle veramente drammatiche ed emozionanti della "piccola eroina" era gremita di un occhialuto e calvo pubblico scientifico che dava alla sala — ove scoppiano le piú fresche risate infantili ed echeggiano gli "ohi" della piú prolungata meraviglia — un aspetto severo di Accademia.
All'"Ambrosio Biograph" avevano, infatti, per la circostanza trasportata la loro sede i soci della R. Accademia di medicina e con essi erano accorsi numerosi altri allievi di Esculapio, avidi di vedere sul bianco schermo cinematografico, tramutato in una verticale tavola anatomica, sfilare, per virtú del loro illustre collega prof. cav. Camillo Negro, un vivente campionario dei migliori "soggetti" nevropatici. Il prof. Negro volle con geniale pensiero applicare il cinematografo all'insegnamento delle malattie nevropatiche, per fornire alla studentesca delle piccole università, ove scarseggia il materiale clinico "vivente", una raccolta di "tipi" e di "casi" cinematografici. Il riuscitissimo tentativo del prof. Negro non mancherà di destar rumore nel mondo scientifico poiché mette in nitida evidenza e conserva la grafia dei "movimenti" che con la sola fotografia non poteva essere riprodotta ».
Da un altro giornale apprendiamo che « "i films" dimostrativi [questa volta la parola film, citata tra virgolette, è usata al maschile, il che costituisce una rara eccezione per il 1908] si succedettero fra unanimi segni di ammirazione per lo scienziato ed anche

per l'esecutore sig. Omegna della ditta Ambrosio, che lo seppe intelligentemente assecondare ».
Ma non vorrei mancare l'occasione per sottolineare alcune righe della precedente citazione che costituiscono affermazioni importantissime per la nascita e lo sviluppo della cinematografia scientifica e didattica e che — considerando la data del 1908 — rappresentano un contributo importante all'affermazione di principi che nella pratica quotidiana ancora oggi faticano a realizzarsi proprio nel paese che tra i primi ne sperimentò il valore: « Il prof. Negro volle con geniale pensiero applicare il cinematografo delle malattie nevropatiche, per fornire alla studentesca delle piccole università, ove scarseggia il materiale clinico "vivente", una raccolta di "tipi" e di "casi" cinematografati. Il riuscitissimo tentativo del prof. Negro ... mette in nitida evidenza e conserva la grafia dei "movimenti" che con la sola fotografia non poteva essere riprodotta ».
Una lunga sequenza di questo film è giuntá fino a noi (conservata a Torino al Museo Naz. del Cinema e inserita nel film

Dal film scientifico *Nevropatologia* del prof. C. Negro, dell'Università di Torino, operatore Omegna (1908).

Unica inquadratura ritrovata del film *Gli ultimi giorni di Pompei* (1908), operatore Omegna. (foto Museo Naz. Cinema Torino).

su Omegna) e vi si vede lo stesso prof. Negro assistere una sua paziente che presenta davanti alla cinepresa un attacco di crisi isterica. La donna porta una maschera agli occhi per non essere riconosciuta. La ripresa non dovrebbe essere avvenuta in clinica o all'Università, bensí in un teatro di posa come testimonierebbe il fondale dipinto della scenografia.
A un certo punto della sequenza entra in campo un cane, forse di proprietà della malata e attratto dalla sua crisi. Alcuni altri spezzoni conservati sono invece con evidenza "girati" nel cortile del Cottolengo di Torino e presentano dei ricoverati che, in presenza del prof. Negro e di altri, eseguono semplici azioni per mostrare i loro limiti funzionali fisiologici.
Restiamo ancora al 1908 per segnalare, oltre tutto quel che si è già detto, la presenza di Omegna a Reggio Calabria nei giorni immediatamente seguenti il grave terremoto di quell'anno. Abbiamo già visto come a quei luoghi fossero legati i ricordi di una parte della sua infanzia. Il film che egli girò in quell'occasione sembra essere andato perduto, mentre ci rimangono una serie

di agghiaccianti fotografie di rovine, di superstiti disperati, di cadaveri di bambini ammucchiati. Cosí sconvolgente doveva essere la tragedia che non si accorge, lui già esperto cineasta, di inquadrare in una di queste foto anche la sua riconoscibile ombra di fotografo.
Un altro film di quel periodo è *I centauri: ossia La Scuola di Cavalleria in Pinerolo 1908,* in due serie, per la durata di 45 minuti di proiezione continua. Deve aver avuto un grande successo; nel volantino del cinematografo Odeon di Torino viene indicato come film centrale del programma, prima della comica finale; "spettacoli continuati dalle 14 alle 23,30; abolita la sala d'aspetto". Del film rimane una foto di scena scattata da Omegna di cavalieri con elmo e lancia che guadano un fosso.

Questi anni di intensa attività pionieristica e "tuttofare" vedono Omegna lavorare intensamente in molte direzioni: animatore e direttore tecnico della "Ambrosio", impegnato nella ideazione e nella ripresa di film a soggetto, documentari, comiche finali, realizzatore in paesi lontani di "film esotici". Cominciano però a delinearsi i due interessi principali verso i quali, selettivamente, egli si sente maggiormente portato: da una parte lo sviluppo delle tecniche di ripresa e di trattamento in laboratorio della pellicola, dall'altra la realizzazione di film scientifici, soprattutto d'argomento naturalistico.
Per l'aspetto delle propensioni tecnologiche di Roberto Omegna bisogna tener presenti alcune condizioni della produzione dei film a quell'epoca: cineprese molto elementari e manuali, pellicola bianco e nero, scarsamente sensibile e dalla resa non ancora pancromatica; tempi di lavorazione molto brevi, pur girando piú di un negativo per ogni singola ripresa. In quegli anni, ad es., la regola della Ambrosio era di produrre tre negativi di tutte le inquadrature: uno di sicurezza, uno per le copie da stampare per l'Italia e l'Europa, uno da mandare in America. E' evidente come allora il lavoro tecnico-artistico dell'operatore cinematografico si svolgesse solo in parte al momento della ripresa e molto nelle successive fasi della lavorazione (talvolta accuratamente predisposte in anticipo come per gli effetti speciali): sviluppo, trucchi, viraggi e colorazioni chimiche o manuali, stampa.
Nel periodico « La vita cinematografica » Torino, n. 3-4, 22/30 gennaio 1917) troviamo un articolo, firmato "Veritas", dal titolo *La tecnica della Casa "Ambrosio"*, di cui riportiamo alcuni passi: « I resoconti debbono forzatamente contenere le frasi sacramentali: esecuzione tecnica perfetta - fotografia splendida - ottimi viraggi. Omaggio sincero ed obbligato alla verità dei fatti. La grande

Il terremoto di Reggio C.-Messina del 1908.
Nella prima foto si vede l'ombra di Omegna ⟶
che sta fotografando i cadaveri ammonticchiati al cimitero.

casa editrice torinese sfida — nel campo tecnico — la concorrenza delle maggiori produttrici. Nessuna altra casa — neanche dell'estero — ha mai dato prova cosí costante di scrupolo e di perfezione.
L' "Ambrosio" possiede il piú vasto ed il meglio ordinato; il piú moderno ed il piú tecnicamente progredito opificio cinematografico ...
Una installazione che anche gli americani possono imitare, ma non superare, conduce dal teatro di posa e dalla produzione dei negativi, alla stampa magicamente perfetta delle copie positive, talora anche per conto di terzi.
I reparti chimici e fotografici "Ambrosio" non conoscono rivali. L'assidua direzione di uno specialista di grande valore — Roberto Omegna — (il braccio destro del Cav. Uff. Ambrosio), tempra di di tecnico e di artista profondamente innamorato dell'arte sua, ha portato lo stabilimento di questa editrice, al piú ardito culmine di perfezionamento.
Ogni pellicola che esce da questa casa, è una meraviglia di fotografia stereoscopica, perfetta nei piú minuti dettagli: è un miracolo di viraggi sapienti, pittorici, soffusi di poesia, adattati con precisione mirabile agli ambienti; esempio per gli studiosi ed i coltivatori del ramo.
Roberto Omegna può essere qualificato per il principe dei tecnici cinematografici e per il piú valido collaboratore del Cav. Uff. Arturo Ambrosio — vigile direttore generale della Società — sempre fertile in iniziative ...
Saremo stati indiscreti — forse — indicando il nome del signor Omegna all'ammirazione publica, e forse avremmo arrischiato una lieve offesa alla suscettibilità della sua troppo grande modestia. Ma ci sentiamo il diritto — dato il posto importantissimo che nella produzione internazionale tiene l' "Ambrosio", e la perfezione assoluta dei suoi mezzi tecnici, e specialmente del suo reparto "stampa" — di dare a Cesare ... con quel che segue. Perché vacue lodi la pubblicità brucia come incenso intorno a nomi meno meritevoli di essere conosciuti, e noi sentiamo il dovere di porre nella loro vera luce i meriti incontestabili di chi aggiunge lustro alla nostra arte editoriale ».
Queste magniloquenti parole (ma erano un po' la costante caratteristica del giornalismo dell'epoca, e non solo di quello cinematografico) ci danno un'idea del primato tecnico della Ambrosio diretta, in questo settore, proprio da Omegna.
Quanto a retorica e a mancanza di ogni limite nella "pindaricità" di ogni possibile volo o svolazzo vogliamo qui ricordare, perché

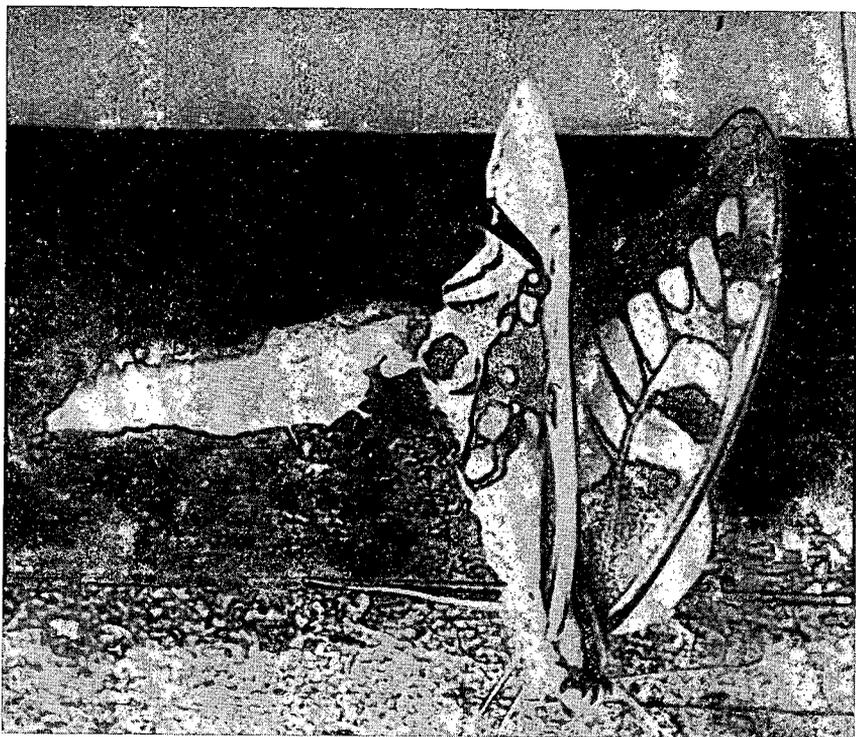
Altre due fotografie del terremoto del 1908, eseguite da Omegna. →

torna a proposito, un altro plauso ed esaltazione — rivolto questa volta al Cav. Ambrosio — pressappoco della stessa epoca e per gli stessi motivi:
« Nell'arte della luce e delle ombre
Luce senz'ombra
Per la gloria dell'arte sua
Per la grandezza d'Italia nostra ».
(Il documento è esposto al Museo Naz. del Cinema di Torino).
Già nel 1907, in un'intervista *(Il cinematografo ... svelato,* in « Natura ed Arte », Milano, 5 febbraio 1907) il rag. Ambrosio si vanta oltre che della qualità anche della tempestività delle lavorazioni tecniche della sua ditta: « potemmo nel 1905 offrire, la sera del martedí, in ispettacolo, in un salone torinese, tutto lo svolgersi della corsa automobilistica Susa-Moncenisio, avvenuta la domenica, e cioè meno di quarant'ottore prima! ».

Quanto al nascente interesse di Omegna per il film scientifico, indipendentemente ma senza trascurare le riprese da lui effettuate per il prof. Negro, troviamo alcuni interessanti accenni biografici nella già citata *Ultima intervista.*
« Il mio primo film agricolo fu *Le risaie* (1906) e descriveva i procedimenti di lavoro nelle risaie vercellesi. Fu girato nella tenuta del Marchese di Solarolo a Solarolo, per Ambrosio. [Secondo l' "Elenco" della Prolo l'operatore di questo documentario fu Giovanni Vitrotti]. La mia idea, nonostante i film storici che Ambrosio mi commissionava, era girare film dal vero, e, come ho già detto, fin da piccolo avevo studiato la vita degli insetti. Fu cosí che, tramite anche i film esotici *Gran Chaco* e *Caccia al leopardo* ... mi volsi particolarmente alla vita degli animali e della natura ... Per tornare ai miei film scientifici, mi vi dedicai nel 1907, ma il mio primo vero successo fu nel 1911, quando dirigevo da due anni la Ambrosio. A quel tempo lavoravo molto e non potevo lasciare Torino per quei film a carattere esotico che prediligevo.
Realizzai *La vita delle farfalle* ed ebbi con questo film il primo premio alla Esposizione di Torino del 1911. Esso segnò una tappa importante nella mia carriera di regista ». Secondo un'altra intervista di Omegna (G. Bosio: *Nel laboratorio scientifico della L.U.C.E.*, in « La Stampa », Torino, 30 maggio 1933) il film sarebbe già stato ultimato nel 1908.
Il documentario *La vita delle farfalle,* della durata di piú di 10 minuti, si è fortunatamente conservato nella sua interezza, con le didascalie originali, anche se in condizioni tecniche non perfette (Museo Naz. del Cinema, Torino). Costituisce una preziosa testi-

monianza per la storia del cinema scientifico e una valida prova dei meriti di Omegna nel settore specifico delle tecniche speciali che caratterizzano appunto la cinematografia come strumento di indagine e di documentazione. Nel film vediamo infatti usata con grande abilità la tecnica delle riprese intervallate nella quale Omegna dimostra di essere già esperto. Egli può cosí realizzare con buoni risultati l'intera sequenza della metamorfosi, dalla larva all'uscita dal bozzolo e al dispiegamento delle ali, condensando in pochi minuti i giorni e giorni del tempo reale di svolgimento del processo di trasformazione biologica. Se ancora oggi, malgrado il bombardamento di immagini cui siamo sottoposti dai mezzi di comunicazione di massa, non finiamo di meravigliarci di fronte alle alterazioni del tempo reale rese possibili dalle tecniche speciali della cinematografia scientifica, possiamo immaginare quale effetto di sbalordimento dovesse provocare una simile sequenza, ad appena pochi anni dall'invenzione di una rappresentazione della realtà già di per sé stupefacente come il cinema.

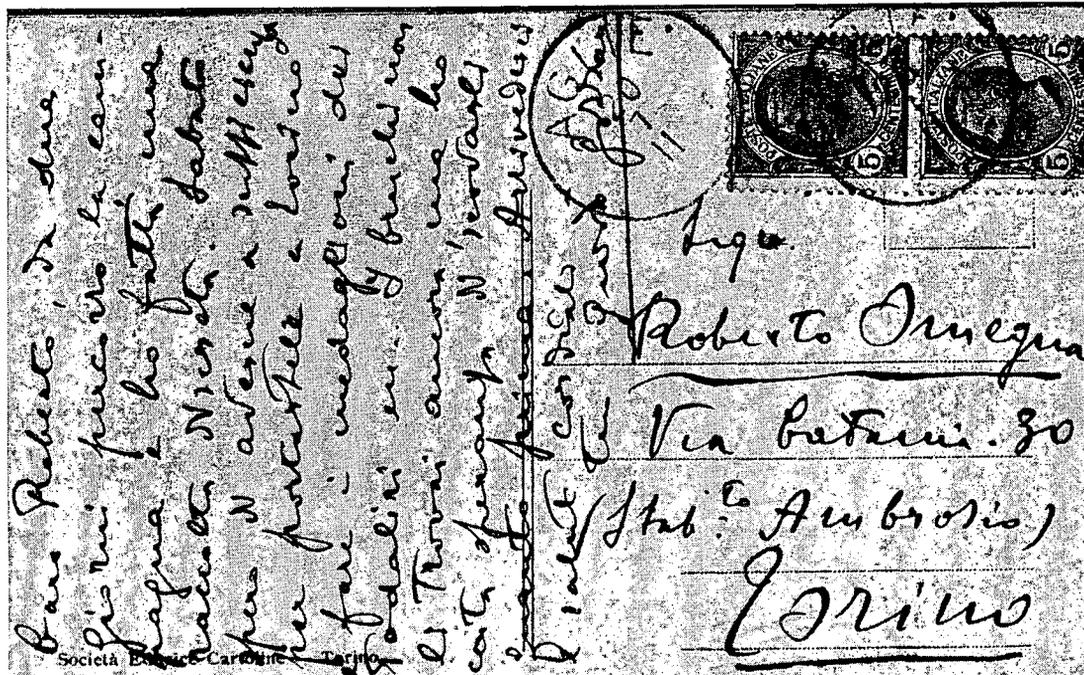
Omegna si fa fotografare in una gabbia di leoni allestita per le riprese di un film « storico » nei teatri di posa della Ambrosio in via Catania a Torino.

Siamo nel pieno della cosiddetta « belle époque ». Il mito del progresso (tecnico, scientifico, sociale) si propaga sulle ruote delle prime automobili.
Immagini trionfanti di questa società da « ballo excelsior » sono le grandi Esposizioni Universali e a Torino, che non è piú la capitale del regno, viene indetta una di queste grandi manifestazioni per celebrare il cinquantenario dell'unità nazionale.
Nel quadro dell'Esposizione del 1911 si svolge anche un « Concorso mondiale cinematografico » della cui giuria vengono chiamati a far parte, tra gli altri, i francesi Louis Lumière e Nadar, il grande fotografo. Ma ritengo proprio che quest'ultimo non abbia potuto partecipare ai lavori perché morí (21-3-1910) prima che l'Esposizione si realizzasse.
La vita delle farfalle vinse il primo premio per la cinematografia scientifica: lire 5.000 (di allora!), oggi sarebbero un piccolo capitale.
« Per studiare e riprodurre in cinematografia la vita delle farfalle ho cominciato col raccogliere in campagna un duecento bruchi, che secondo la loro diversa specie ho continuato a nutrire con foglie di ortica, di finocchio e di altri vegetali. ... Perché i miei minuscoli allievi non mi scappassero io li tenevo in certe gabbiette smontabili. Per facilitare ed accelerare alquanto lo sviluppo di questi animaluzzi durante l'esperimento, che malgrado il metodo accelerato, è durato un mese e mezzo circa, li tenevo in un ambiente riscaldato artificialmente. E noti che era di luglio ... Rimediavo in parte a quell'eccesso di temperatura mettendomi una vescica con ghiaccio sul capo. ... Nelle ultime vignette [le fotografie che illustravano l'articolo] si vedono le farfalle posarsi sui fiori. Per avere questa scena di graziosissimo effetto finale, ricorsi ad uno stratagemma. Una volta che le farfalle avevano messo le ali certo sarebbero volate via per il teatro lasciandomi con un palmo di naso. Ma io provvidi a trattenerle nel mio dominio con la cura ugolinesca del digiuno. ... Dopo questa lunga dieta apersi la gabbia: ma prima avevo avuto cura di disporre intorno fiori freschi imperlati dell'acqua con cui erano stati annaffiati. Le farfalle affamate ed assetate, subito volarono e si posarono avidamente sui fiori. La fame e la sete ... avevano pure addomesticate le farfalle, che senza alcun timore, dopo essersi saziate sui fiori, venivano anche a posarsi sulla mia persona e sulla macchina ».
Abbiamo riprodotto queste dichiarazioni di Omegna da un articolo del 23-12-1913 (« La Gazzetta del Popolo », Torino, *La vita delle farfalle in cinematografia,* corredato di ben 6 illustrazioni tratte

La vita delle farfalle (1911) di Omegna, che vince il primo premio per il film scientifico al Concorso Cinematografico Internazionale di Torino dello stesso anno.

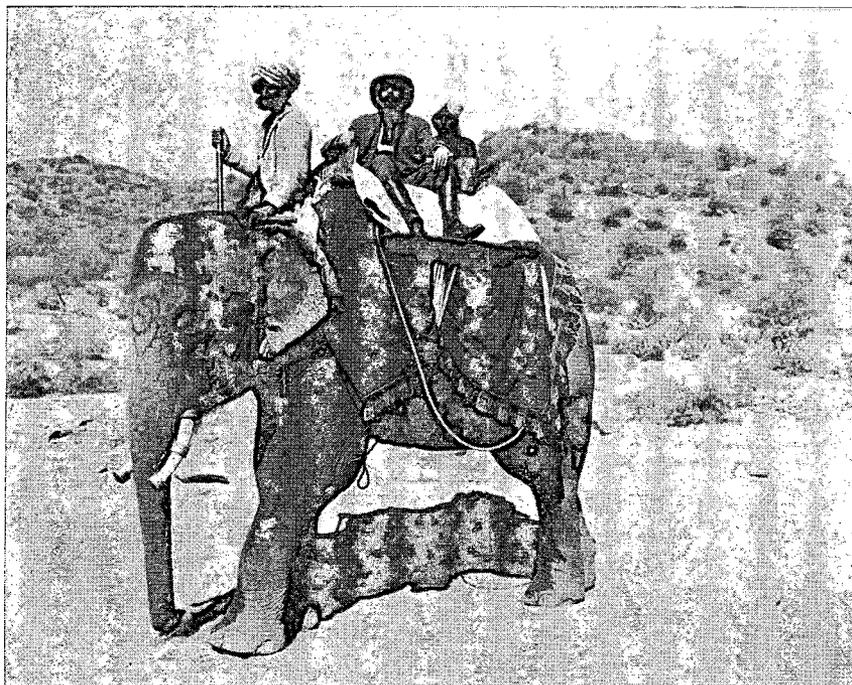
dal film). Il giornalista, prima di dare la parola all'autore del film, afferma che « vastissimo è il campo scientifico nel quale può spaziare la cinematografia ... purtroppo fino ad oggi la cinematografia scientifica come mezzo di divulgazione dei piccoli e dei grandi segreti della natura non è stata coltivata come meriterebbe ». Sottolinea inoltre il grande successo avuto dal film sia all'Esposizione, sia nelle sale cinematografiche. Notiamo che l'articolo appare due anni dopo l'attribuzione del premio al documentario: evidentemente era ancora un'argomento d'attualità.
A proposito di questo film si offre l'occasione per entrare marginalmente nella vecchia e controversa polemica tra storici del cinema sulla presenza e sul ruolo degli scrittori, poeti e letterati in genere nel cinema italiano muto. Si tratta, in questo caso, di Guido Gozzano sulle cui attività cinematografiche sono state dette cose contrastanti. Ora si dà il caso che Gozzano fosse cugino di Omegna e che abbia collaborato in un certo senso al film sulle farfalle... ma in veste di entomologo dilettante.
Cosí si esprime Omegna nella *Ultima intervista* già piú volte

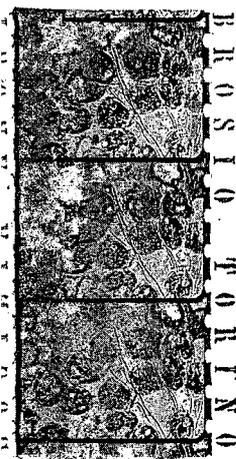
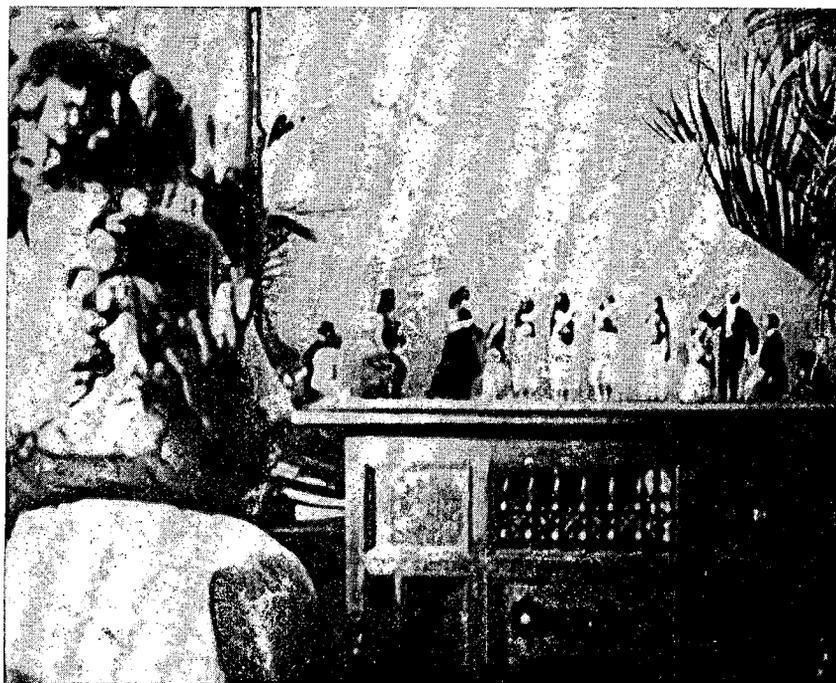
citata: « Gozzano venne da me fin dal 1908 con l'intenzione di collaborare nel cinema. Ma era ammalato e non poteva fare molto. Anch'io ho scritto qualche soggetto, mi diceva. ... S'interessò ai miei film scientifici e ricordo che fu lui stesso a portarmi nello studio dei bruchi per il film sulle farfalle. Fu spesso nei nostri ambienti ma escludo che, come è stato detto, abbia avuto da Ambrosio incarichi di consulenza artistica ».

I rapporti di lavoro tra Roberto Omegna e lo stesso Ambrosio dureranno circa vent'anni, dal 1904, anno delle loro prime pionieristiche produzioni, fino agli inizi degli anni '20. Qui le date precise sono discordanti. Nell'articolo di F. Cerchio *Il pioniere Omegna* (già cit.) che è del 1940 si dice: « fu operatore, *metteur en scène,* soggettista, tecnico di sviluppo e stampa, mago dei viraggi, costruttore di apparecchi, vero *factotum,* in una parola, della "Ambrosio" per diversi anni. (...) Nel 1921 la decadenza della nostra industria cinematografica già floridissima, è pienamente in atto. Alla Ambrosio grandi rivolgimenti. Omegna lascia a malincuore la Casa che era un po' una sua creatura ed alla quale si era quindi affezionato, tanto da non prendere in considerazione le molte offerte che gli venivano fatte anche dall'estero, e passa come tecnico all'"Atelier Butteri", stabilimento di sviluppo e stampa ».
D'altra parte, in un articolo firmato *Il rondone* del numero speciale del dicembre 1920 della rivista « La vita cinematografica » (Torino, pag. 157), dedicato ad Omegna, troviamo questa notizia: « Con recente deliberazione il Consiglio d'Amministrazione della Società Anonima Ambrosio ha conferito a ROBERTO OMEGNA la

Cartolina spedita da Guido Gozzano a suo cugino Omegna il 20.7.1911 da Agliè. Il testo conferma il ruolo del poeta solo come collaboratore entomologico volontario al film *La vita delle farfalle.*

carica di direttore generale artistico e tecnico ». Nello stesso scritto egli viene definito « l'esagerazione della modestia. In questo nostro mondo cinematografico in cui siamo assordati dallo strepito della gran cassa che ciascuno batte per conto suo, ROBERTO OMEGNA rappresenta quasi un anacronismo ».
Infine, sempre su questo punto della conclusione delle sue attività con la Ambrosio, a seguito della crisi generale della produzione cinematografica italiana, troviamo in una nota biografica pubblicata nell'« Almanacco del Cinema Italiano » (Roma, 1943, pag. 160) presumibilmente compilata da Omegna la seguente indicazione: « fondat. Ambrosio Film, Torino (1904) e fino al 1923 dirett. tecnico e artistico presso questa casa ». Il figlio di Omegna ricorda che quando il padre lasciò la Ambrosio ottenne a titolo di liquidazione la cinepresa che aveva sempre usato.

Quali furono esattamente le caratteristiche dell'attività di Omegna nella produzione e realizzazione dei film a soggetto durante il lungo periodo della sua permanenza alla Ambrosio non è semplice stabilire. Abbiamo già visto come sia difficile identificare dei ruoli precisi per i primi anni della produzione cinematografica, sia perché allora la ripresa dei film era semplificata al massimo e poche persone componevano la "troupe" tecnico-artistica facendo un po' di tutto, sia per ragioni di nomenclatura, che si è evoluta nel tempo. Basta in proposito esaminare l'accurata analisi che di questo problema fa S. Raffaelli proprio dal punto di vista terminologico (« Cinema Film Regia », Bulzoni, Roma, 1978). Vi è da aggiungere poi che lo stesso Omegna è molto parco di notizie in proposito forse anche perché avendo egli tralasciato completamente nella seconda metà della sua vita lavorativa il film a soggetto per dedicarsi soltanto al film scientifico e divulgativo su questa sua attività divenuta dominante concentra i suoi interessi anche retrospettivi.
Nella citata nota biografica del '43, mentre ricorda il suo primo premio del 1911 per il film scientifico ed elenca parecchi titoli dei suoi primi documentari, per tutto il resto dice: « diretto le riprese della Serie d'oro Ambrosio: *Ultimi giorni di Pompei, La lampada della nonna, Nozze d'oro, Nerone, Schiavo di Cartagine* ». Passa quindi ad elencare numerosi dei suoi film scientifici realizzati come regista e operatore per l'Istituto Luce.
D'altra parte, nell'*Ultima intervista* (già cit.), alla domanda «Quanti film furono da lei girati per Ambrosio? », risponde: « Circa cento film di cui trenta dal vero e settanta a soggetto ». Il verbo girare può ovviamente essere interpretato sia per la ripresa come ope-

Omegna con la cinepresa e su un elefante in India o Birmania (1911-12).

ratore che per la messa in scena. Abbiamo trovato nella rivista « La vita cinematografica » di Torino un articolo firmato Alberto Andreis e datato 5 novembre 1919 che può contribuire a chiarire i termini generali della attività di Omegna presso la Ambrosio, oltre s'intende gli elementi di cui già abbiamo parlato. Con il titolo *Un binomio valoroso,* l'Andreis illustra le attività di soggettisti e sceneggiatori di Roberto Omegna ed Ermanno Geymonat.
Parlando di quest'ultimo, e del periodo antecedente alla prima guerra mondiale, scrive: « Giovanissimo, entrò a far parte dell'ufficio soggetti dello Stabilimento Ambrosio ». Quindi, riferendosi al dopo guerra: « quelli che seguono la vita del teatro del silenzio (...) sanno che (...) al nome di Ermanno Geymonat si unisce un grande nome: quello di Roberto Omegna ». E aggiunge su di lui: « nessuno ignora che, da quindici anni presso la casa "Ambrosio" ove primieramente fu direttore tecnico e direttore del teatro, (...)». Proseguendo nell'articolo, troviamo interessanti dettagli sulle caratteristiche tecnico-artistiche del lavoro dei due: « otto films della marca "Ambrosio" di imminente publicazione, portano la firma di Roberto Omegna e di Ermanno Geymonat... *Passione Slava,* che essi hanno ricavato dal romanzo della Danielle Lesueur, e messo in scena (...) in questo lavoro abbiamo apprezzato la messa in scena dei due autori (...) *Il Giro del Mondo di un Biricchino di Parigi* è un rifacimento del celebre romanzo del Boussenard. In questo lavoro, per il quale la Casa "Ambrosio", senza badare a spese, ha inviato una *troupe* completa intorno al mondo, l'Omegna, che ha percorso in passato, per l'"Ambrosio", tutti i continenti, ha recato il contributo prezioso della sua competenza ed il ricordo delle visioni che la sua mente ha fissato. *Canaglia dorata,* del popolare Saverio di Montépin, ha fornito ai due sceneggiatori materia sufficiente per ricavarne tre films (...) *Elevazione* è un dramma d'anime, scritto e sceneggiato da Omegna e Geymonat, in collaborazione con Giovanni Drovetti (...). La sua fantasia (di Geymonat), da un lato, e la profonda competenza tecnica di Roberto Omegna dall'altro, sono due fattori di sicura riuscita per la creazione di soggetti grandiosi ed originali. Molti autori e sceneggiatori preferiscono scrivere soltanto ed affidare ad altri la messa in scena dei loro lavori. E questo è male. Quando, come nel caso di Roberto Omegna e di Ermanno Geymonat, si è dimostrato di essere a l'occorrenza anche abili inscenatori, si dovrebbe rimanere in teatro a dar vita e movimento a le creazioni della propria fantasia ». A proposito di uno dei film citati *(Passione slava),* il figlio di Omegna ricorda di aver assistito ad alcune riprese in teatro di posa dirette effettivamente da suo padre.

Alcuni fotogrammi di una ripresa microcinematografica di Omegna del periodo Ambrosio.
Sui bordi della pellicola è stampato il nome della ditta.
Nell'originale il film è virato in colore.

Champagne Caprice di Omegna (1920), prod. Ambrosio.

Da tutti i dati e le notizie che abbiamo raccolto e presentato risulta abbastanza chiara la multiforme personalità dell'Omegna e la polivalenza delle sue attività alla Ambrosio.

Nel corso delle ricerche effettuate in vista della realizzazione del film-antologico su Omegna, trovai presso la Cineteca Italiana di Milano l'indicazione di un suo film a soggetto dal titolo *Champagne Caprice* uscito in programmazione nel 1920. Ebbi modo di visionarlo, con una rudimentale moviola a mano, l'unica che permettesse il passaggio di una pellicola originale rinsecchita da mezzo secolo di chiusura nelle scatole metalliche, con l'emulsione che qua e là si staccava dal supporto, ma anche con i viraggi a colori, con le didascalie dell'epoca numerate e con l'indicazione del proprietario della copia del film (probabilmente un distributore regionale) stampata nel titolo "Fine". Trascrissi l'avventurosa trama [1] e feci controtipare, purtroppo senza i viraggi, alcune delle sequenze piú significative, in modo da poter inserire nel film su Omegna un esempio del suo lavoro alla Ambrosio nel campo del film a soggetto e allo stesso tempo un campione della produzione commerciale dell'epoca, alla vigilia della grave crisi del cinema italiano che avrebbe — tra l'altro — indotto Omegna a dedicarsi esclusivamente al film scientifico e didattico. Il titolo di testa di *Champagne Caprice* (con un errore di stampa: Caprige) reca nello stesso fotogramma l'indicazione « di Roberto Omegna ».

E' noto che — in quel periodo del cinema muto italiano — quando i film venivano "firmati", si trattava in genere del nome dell'autore del copione, soggetto e/o sceneggiatura.

La figura del regista, non solo il termine, ma anche la caratterizzazione del ruolo in senso artistico e professionale, doveva ancora nascere. « Le films » erano considerate alla stregua di opere teatrali ripetibili per proiezione: autore era chi scriveva il testo e la sceneggiatura, inscenatore o « metteur en scène » era l'incaricato di tradurre in quadri filmici il copione. Salvo, s'inten-

[1] Eccone un riassunto: La presidentessa di una Lega anti-alcoolica ha adottato una trovatella, Maud che si è fidanzata con un medico. Un giorno s'innamora però di lei anche un violinista tzigano, "Miecio Hatto", il quale rapisce e sequestra il medico e attira poi, con lusinghe, Maud in una lussuosa villa. Per indurla a cedere, la fa ubriacare da alcune zingarelle che le offrono champagne. Il fidanzato, liberatosi dalla prigione, accorre però in tempo alla villa, assieme alla madre adottiva e a suo marito, un ubriacone, per salvarla. Il violinista si accorge nel frattempo che Maud è in realtà figlia sua e di una principessa che anni prima egli aveva sedotto durante una festa carnevalesca e che, per celare la sua maternità, aveva affidato la "figlia della colpa" all'amica presidentessa. Fra la commozione generale, viene benedetto il fidanzamento di Maud con il medico; mentre il marito della presidentessa riesce a convincere la moglie a gustare per una volta una coppa di champagne.

de, qualche eccezione che ben inteso fa testo per la storia dell'arte cinematografica. Non dimentichiamo che i grandi creatori della teoria del cinema come linguaggio, arte ed espressione autonoma e originale si faranno luce sulla metà degli anni '20, che il montaggio è al momento quasi soltanto apposizione di una scena dopo l'altra. Anche in Italia, l'idea che l'inscenatore o direttore artistico possa e debba divenire (oltre che essere considerato) l'autore o tra gli autori del film sta aprendosi un varco faticoso nella tradizione. L'articolo che abbiamo citato su Omegna e Geymonat sceneggiatori porta anch'esso la sua pietruzza in tale direzione: « difficilmente poi il *metteur en scène* può comprendere lo spirito del lavoro come colui che l'ha concepito o diligentemente analizzato nella riduzione. Del resto abbiamo dai fatti la prova di quanto asseriamo. Ricordando le pellicole che hanno avuto piú successo, rileviamo che in esse appunto il *metteur en scène* ne è stato anche l'ideatore o lo sceneggiatore. Concludendo, noi vorremmo, che tutti gli autori i quali ne posseggano le attitudini, diventassero essi stessi gli inscenatori dei loro lavori ».
In occasione della recente rassegna « Il cinema italiano degli anni venti » (Rapallo, marzo 1979) è stata riproposta agli studiosi anche la selezione di *Champagne Caprice* inserita nella prima parte del film su Omegna. I curatori della manifestazione (Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli) nel catalogo critico riportano stralci di una recensione al film (da « La rivista cinematografica », Torino, n. 6/1920) che afferma: « l'esecuzione, la messa in scena... torna a lode di Achille Consalvi », e da ciò a lui attribuiscono il termine moderno di « regia » del film.
Piú esatto sarebbe stato parlare, appunto, di « inscenatore » o « direttore artistico », ché la regía nel senso attuale ha troppo (in Italia almeno) il senso di responsabile unico e comunque principale dell'opera. Mentre Consalvi, dalle stesse parole che i curatori del catalogo gli dedicano nel capitoletto « Il regista », risulta proprio un anziano « inscenatore » il cui nome « scompare dopo il 1920 ». Ora, se è vero che Omegna "firma" il film nel titolo di testa come *autore* secondo l'uso di allora, è anche da tener conto del fatto che egli stesso era contemporaneamente il direttore della Società produttrice. Per cui, conoscendo le sue pluriennali e apprezzate realizzazioni nel campo della ripresa, ripeto qui — come già dicevo nel commento parlato del film — che alcune sequenze di *Champagne Caprice* « permettono a Omegna di mostrare la sua abilità tecnica nei trucchi e nelle doppie esposizioni. Una certa eleganza della messa in scena e lo sco-

Due « fogli di servizio » della « Anonima Ambrosio »
emanati dal direttore Omegna (1920).
In quello relativo ai « metteurs en scène » ⟶
si trovano le firme — per presa visione —
di Gabriellino D'Annunzio, Consalvi, Maggi, ecc.

4-12-1920

EGREGI COLLABORATORI,

Nell'assumere la carica di Direttore tecnico ed artistico dello Stabilimento che il Consiglio d'Amministrazione ed il Consigliere Delegato della Società vollero conferirmi, nutro la ferma speranza che tutto indistintamente il personale addetto al reparto artistico, come al reparto tecnico, vorrà essermi di valida e preziosa collaborazione nel grave compito affidatomi.

Per il sempre maggior incremento della nostra marca che vogliamo mantenere all'altezza delle sue gloriose tradizioni, è necessario che ciascuno nelle singole mansioni dia il massimo rendimento e che si osservino quelle norme di disciplina che costituiscono la base essenziale per il buon funzionamento della nostra industria.

Il mio desiderio sarebbe che ognuno mi seguisse con fiducia e mi desse la sua migliore attività. Ed è appunto nella certezza che questo desiderio sarà realizzato che ho assunto senza esitare un'incombenza che importa così gravi responsabilità.

Ognuno troverà in me, se abbisogna, incoraggiamento, consiglio ed appoggio sempre con costante spirito di equità.

[signature]

"ANONIMA AMBROSIO"
TORINO

Segue lettera S

METTEURS EN SCÈNE

Sono responsabili della buona riuscita della film.

Non possono senza autorizzazione modificare alcuna parte essenziale del bozzetto a loro consegnato.

Dovranno scegliere i mobili, i costumi, i diversi tipi ecc. occorrenti per la film a loro affidata.

Sarà loro compito compilare (previo accordo col Capo Reparto Scalbo) gli ordini del giorno, nonchè il fabbisogno. Tali ordini e fabbisogno dovranno essere da loro firmati in duplicato, dei quali uno passerà all'Amministrazione e l'altro al Capo Reparto del Teatro.

Devono curare che gli artisti aventi parte nella film a loro affidata, osservino l'orario, ed applicare in caso contrario la multa ai ritardatari.

Sarà loro speciale cura (salvo casi imprevisti ed eccezionali) di terminare la film entro il termine che la Direzione avrà con loro stabilito, tenendosi nelle spese preventivate.

Il metteur en scène deve tagliare, coordinare e numerare con progressività secondo il soggetto, e con scrupolosa precisione, il negativo, sia quello per l'Italia come quello o quelli per l'Estero, in modo tale che il negativo, una volta stampato, possa il positivo essere montato dalle persone addette a questo lavoro, senza bisogno dell'assistenza del metteur en scène.

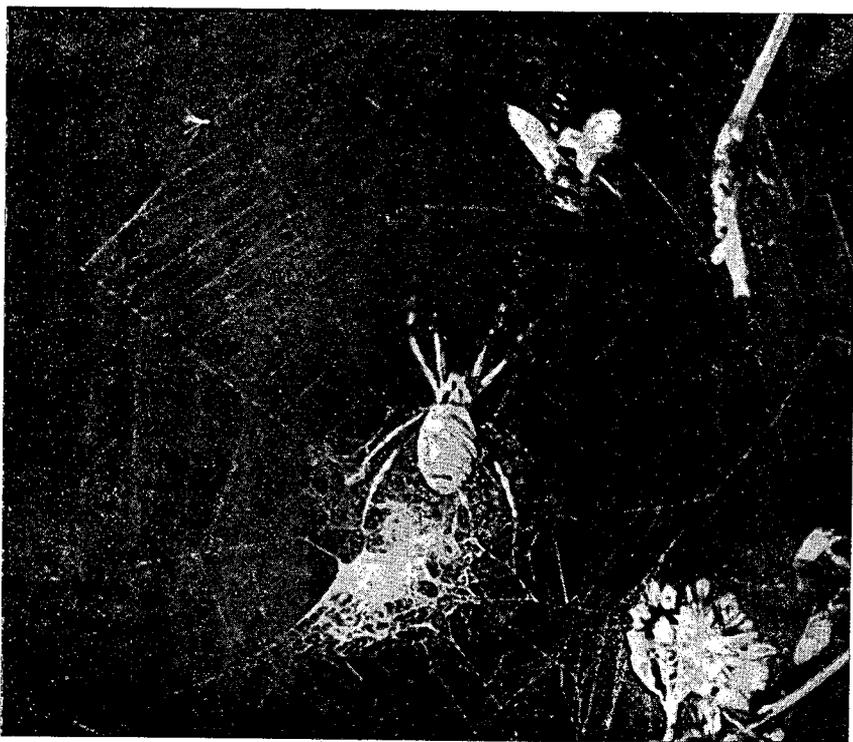
La Direzione, in caso di sciupio di pellicola negativa procurato da evidente disattenzione od imperizia, ne renderà responsabile il metteur en scène, portando a suo debito il danno che per tale fatto sarà per risultare alla Società.

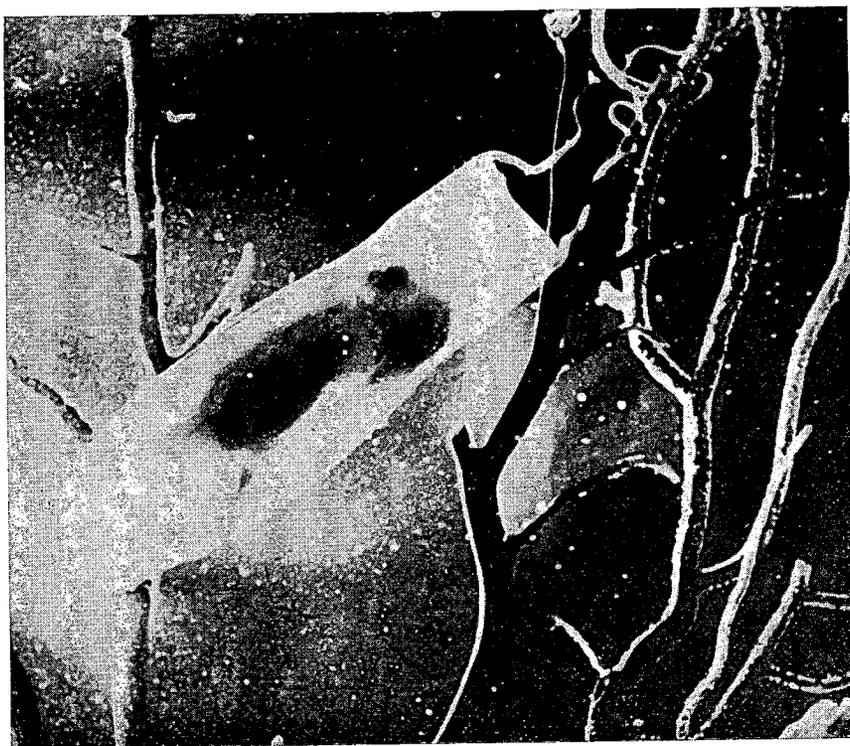
perto gioco di alcuni particolari come il nome di Miecio Hatto affibbiato al violinista ci rivelano un Omegna direttore della Ambrosio che realizza storie fumettistiche e da romanzo di appendice con ironia e disincanto ».

Alcuni fogli di servizio emessi e firmati da Omegna nel 1920 nella sua qualità di direttore tecnico e artistico della Ambrosio costituiscono un vero e proprio "mansionario" per i collaboratori della ditta. Ogni foglio è controfirmato per conoscenza e accettazione dai dipendenti delle varie categorie: dal custode agli elettricisti, dagli operatori ai metteurs en scène (*sic,* nel testo). Cosí troviamo, tra gli altri, la firma di Consalvi, di Maggi, di Gabriellino D'Annunzio. Quanto alle mansioni, non c'era proprio da stare allegri: avevano molti doveri e obblighi, anche materiali, non potevano « senza autorizzazione modificare alcuna parte » del copione, « la Direzione, in caso di sciupio di pellicola negativa procurato da evidente disattenzione ed imperizia, ne renderà responsabile il metteur en scène, portando a suo debito il danno »; nelle bozze manoscritte di tali documenti vi erano addirittura frasi (poi cassate) come: « Non potrà poi rifiutarsi mai di filmare un soggetto che dalla Direzione venga a lui affidato ».
Mi auguro che l'approfondimento e il completamento delle ricerche storiche attualmente in corso da parte degli specialisti del cinema italiano muto permettano di acquisire ulteriori elementi di valutazione sul significato e sul valore del lavoro di Omegna nella realizzazione di film a soggetto. In questa sede, mi sembra di poter affermare che la caratteristica fondamentale di questa sua attività sia stata quella, tutto sommato, di un "producer" con una forte componente tecnico-manageriale, attività che egli svolgeva perché « coinvolto dagli eventi in una produzione eminentemente commerciale » (G. Bosio, art. cit., « La Stampa », 30-5-1933), ma che è da considerare decisamente minore rispetto ai due poli preminenti della sua vita di cineasta: quello di pioniere della produzione cinematografica nel primo decennio del secolo e quello di documentarista scientifico che caratterizzerà tutta la sua maturità, dopo essere già indicativamente apparso fin dai primi anni del suo lavoro.

Alcuni foglietti pubblicitari di presentazione di film didattici ci fanno ritrovare le tracce di Omegna, dopo che la Ambrosio e con essa gran parte della produzione italiana di film spettacolari è stata travolta dalla crisi. "La film della natura", Torino, 18 via Michelangelo, dicono le intestazioni, e l'indirizzo è quello di casa sua. Segue il titolo del film e quindi si legge: « Ricerche

e illustrazioni entomologiche di Roberto Omegna ». In un'altra occasione le chiamerà « cinegrafie ».
Ha trovato un finanziatore e tenta di produrre e diffondere in proprio alcuni documentari, pensando soprattutto alle scuole. Ritorna anche su temi già trattati, come *La vita delle farfalle,* ma presentando nuove osservazioni, nuove sequenze di diverse specie di insetti. Realizza anche *La mantide religiosa, La vita dei ragni Epeira, La vita delle api, La vita del grillo campestre;* in quest'ultimo film la sequenza della deposizione delle uova non è soltanto l'opera di un bravo cineasta e di un abile tecnico ma anche di un appassionato entomologo. La maggior parte delle riprese di questi film sugli insetti sono state effettuate nella casa di via Michelangelo o sul balcone della stessa. Il film sul grillo campestre inizia con dei divertenti titoli in animazione (girati a marcia indietro) con le varie parti del corpo dell'insetto che appaiono in successione con l'indicazione del loro nome fino a formare l'intero animale.
Con questi suoi film "privati", verso la metà degli anni venti,

Appunti manoscritti di Omegna per la realizzazione « animata » dei titoli di testa di un film.

La vita dei ragni (circa 1923-25).

Omegna si trasferisce a Roma, diventata nel frattempo anche la capitale del cinema. Il "Sindacato Istruzione Cinematografica" (ma la parola "sindacato" va intesa come "associazione" o "Società") si interessa al suo lavoro. La ragione sociale si trasforma in "L'Unione Cinematografica Educativa" le cui iniziali L.U.C.E. daranno poi il nome all'Istituto Nazionale LUCE potenziato dal giovane regime fascista, che non ha ancora individuato nel cinema "l'arma piú forte", ma già si rende conto della necessità di intervenire nel campo delle "attualità" e dei documentari.
Roberto Omegna viene incaricato di realizzare film scientifici e didattici e quelli già pronti che ha portato da Torino vengono inseriti nel catalogo del Luce. La figura severa, la barba, gli occhiali a "pincenez", contribuiscono a creargli intorno un clima di rispetto.
Chi lo vede lavorare o collabora con lui rimane affascinato dalla serietà, dalla costanza e dalla pazienza, dall'abilità fatta spesso di piccoli accorgimenti, dalla qualità dei suoi risultati: per tutti è diventato il prof. Omegna. Negli anni successivi si rita-

Fotogramma di una ripresa macrocinematografica all'Acquario di Napoli (circa 1927-30).

glia un suo angolo tranquillo e isolato in uno stanzone al centro della città ma con le mura spesse dell'antica Roma: nel complesso di edifici delle Terme di Diocleziano, proprio a fianco del Planetario astronomico (che diventerà anche sala cinematografica dell'Istituto LUCE), con ingresso in via Cernaia. In questi locali, dove il Luce fino agli anni '50 manterrà alcuni uffici e servizi tecnici, Omegna lavorerà per tutto il resto della sua vita, quasi da solo: con l'aiuto piú o meno stabile di alcuni tecnici e — in alcuni casi speciali — con la collaborazione o la guida di alcuni consulenti scientifici. Ammasserà in quel suo laboratorio un'infinità di marchingegni, quasi tutti costruiti o adattati artigianalmente per le riprese speciali: la microcinematografia, i temporizzatori per filmare a intervalli e condensare quindi il tempo reale di fenomeni lenti, i sistemi piú strani e talvolta piú elementari per raffreddare la luce dei proiettori che potrebbero con il loro calore uccidere o disturbare gli insetti o i vegetali da riprendere.
E poi tutto l'armamentario di un piccolo ma completo laboratorio

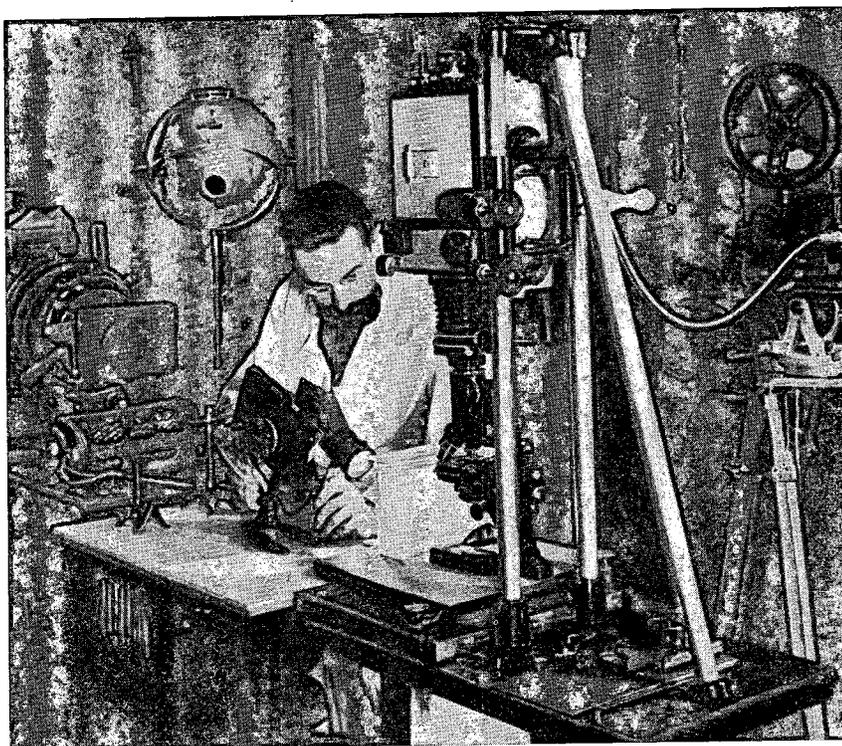
biologico e chimico, tende per oscurare completamente l'ambiente, terrari e gabbie con tutti gli accessori per tenere anche a lungo piccoli animali e piante.

Il mondo degli insetti e quello dei vegetali rimarrà il suo campo d'azione preferito. Con pazienza e maestria, provando e riprovando, Omegna riesce a superare difficoltà a prima vista insormontabili e a realizzare alcune sequenze eccezionali che rimangono come pezzi di bravura e mantengono ancora oggi un interesse storico per alcuni suoi film, a distanza di mezzo secolo, e malgrado gli enormi progressi della tecnica cinematografica.

Nella calma del suo laboratorio e cercando di non porsi mai limiti di tempo ristretti, diventa uno specialista nel lavoro di acclimatamento ed assuefazione dei suoi protagonisti alle condizioni artificiali di vita e di illuminazione richieste dal lavoro della cinepresa e dalla limitata sensibilità della pellicola dell'epoca.

Purtroppo non esiste una filmografia completa, precisa e dettagliata del lavoro svolto da Omegna pressappoco per due decenni, dalla metà degli anni venti all'inizio degli anni quaranta. Ogni sforzo per ricostruirla, anche con l'aiuto e la collaborazione dell'Archivio fotocinematografico del LUCE, ha portato a risultati parziali e ancora insoddisfacenti. Parecchi materiali filmati nel laboratorio di Omegna, migliaia di metri, sono tuttora conservati: ma le pellicole non portano date, anche quando si tratta (e non è sempre il caso) di documentari completi con didascalie, titoli o colonna sonora. Una parte di tale fondo d'archivio, poiché non è mai stata data una razionale soluzione al problema delle cineteche in Italia, nemmeno stanziando finanziamenti adeguati, è tuttora su pellicola infiammabile e, di alcuni pezzi, esiste soltanto il negativo originale o soltanto un positivo: è evidente che in simili condizioni diventa difficile e precario anche il semplice visionamento a scopo di identificazione e documentazione.

Omegna metteva in cantiere diversi tipi di riprese contemporaneamente, a seconda degli interessi e delle curiosità scientifiche che aveva, seguendo i cicli biologici stagionali e riproduttivi di animali e piante. Non sempre poteva completare i cicli di riprese che aveva iniziato. Inoltre, è evidente che abbastanza spesso l'Istituto LUCE, o enti esterni, gli commissionavano documentari specifici soprattutto a scopo didattico o di educazione agraria o sanitaria.

Sembra anche accertato che, di tanto in tanto, diciamo ogni due o tre anni, qualche dirigente del LUCE chiedesse conto in termini di concrete realizzazioni dell'attività del laboratorio scientifi-

Omegna nel suo laboratorio di cinematografia scientifica all'Istituto Luce, in via Cernaia a Roma (inizio anni '30).

co, costringendo cosí Omegna a ultimare qualche soggetto che per manía di perfezionismo teneva ancora in sospeso.
Dalla stampa, dai premi ricevuti a manifestazioni cinematografiche o d'altro genere, si sono potute ricavare alcune informazioni precise per la datazione di alcuni titoli della sua filmografia. Il lavoro per cercare di realizzare un affidabile elenco di film di Omegna, anche per il periodo meno lontano nel tempo della sua attività al LUCE, è reso inoltre difficile dal fatto che abbastanza spesso egli utilizzava piú volte — com'è giusto e razionale del resto — alcune riprese (soprattutto quelle strettamente scientifiche) in diversi contesti e con diverso montaggio: ad es. in un documentario divulgativo per il largo pubblico e in un film didattico.

Tra il 1927 e il 1930, forse anche perché non si è ancora creata a Roma la "nicchia-laboratorio" cui si è accennato, Omegna passa molto del suo tempo a Napoli e a Portici: tra il famoso Acquario e l'Istituto Superiore Agrario sito nel settecentesco palazzo

reale dei Borboni. Una pagina intera di « La Domenica del Corriere » (n. 33, 1927, *Le meraviglie della scienza e della natura - Il Cinema negli abissi del mare*) ci illustra dettagliatamente la vita subacquea vegetale e animale cosí come la sta filmando « il prof. Roberto Omegna, appassionato e competente scienziato, incaricato dalla "Luce" di fare nell'Acquario di Napoli le rilevazioni », anche microcinematografiche, per mostrare sullo schermo « visioni giganti dell'infinitesimale », « piante e fiori che son mostri », « il mondo sottomarino in vetrina ». Proprio in quegli anni, l'Acquario napoletano diveniva un vero e proprio centro internazionale di ricerche in biologia marina sotto la direzione scientifica del prof. Dohrn. Il primo film completato da Omegna con riprese effettuate a Napoli e presentato al pubblico probabilmente alla fine del 1928 dovrebbe essere *Navigatori argentei dei mari.* Ne troviamo un'encomiastica traccia in uno dei famosi "elzeviri" di terza pagina a firma di Emilio Cecchi (*Animali d'argento,* « Corriere della Sera », 10-2-1929, riprodotto anche nel volume « Corse al trotto e altre cose », Firenze, Sansoni, 1952, pagg. 518-523). Con la sua intellettualistica e raffinata prosa il Cecchi cosí introduce l'argomento:

« Che bella sorpresa, dopo che la Diva ha definitivamente soffocato l'Eletto fra le massicce braccia d'avorio, e dopo che gli ultimi plotoni delle fanterie di Cuba o Tahiti hanno sfilato davanti ai generali: che bella sorpresa veder rifarsi notte sullo schermo, e nella notte languidamente guizzare e intrecciarsi la rete d'argento delle acque. Ritrovarsi, cosí, in mezzo al mare; anzi, nel piú profondo ». Quando entrerà nel vivo del discorso diventa quasi perentorio: « Uno scienziato, ch'è, insieme, un artista, ci guida in quel regno minimo, ma che ha poi un'aria sovrannaturale. Invano si cerca la firma dell'artista, nei quadri, indimenticabili, ch'egli compone con i piú strani modelli e armonizza di luci favolose. E' un creatore che sdegna apporre anche una labile sigla; mentre titoli enormi di cineasti quanto piú sgangherati si trovan sempre banditi su tutti i cartelloni, ai quattro venti.

Almeno cotesto nome, Roberto Omegna, merita di esser meglio conosciuto dal pubblico; tralasciando circostanze ed aneddoti di una vita di segregazione in boschi e in acquari, che ha un che di simile a quelle vite di antichi artefici tanto assorbiti nel proprio lavoro da straniarsi quasi da ogni consuetudine sociale e sparire dentro distrazioni incredibili.

Non si esagera ritenendo che, sebbene con mezzi superiori, altri, di qualsiasi paese, difficilmente potrebbero competere con questo italiano. E consentiamo volentieri che egli sguazza nell'inedi-

Pagina di un catalogo dell'Istituto Luce dedicato solo a film di Omegna (1930). →

SERIE FILMS SCIENTIFICI

ENTOMOLOGIA AGRARIA

Numero di Catalogo S. 190

INSETTI NOCIVI:

RHAGOLETHIS CERASI L. — Mosca delle ciliege

PRAYS OLEALLUS Fab. — Tignola dell'olivo

EPHESTIA KUEHNIELLA Z.
Tignola delle sostanze alimentari — e il suo endofago
NEMERITIS CANESCENS Grav.

CICADELLA SPUMOSA — **PUNTERUOLO DEL CAVOLO**

Proseguendo nella sua raccolta di pellicole di Entomologia agraria, l'Istituto Nazionale LUCE ha illustrato in questo film i tratti biologici più salienti di alcuni insetti nocivi alle piante, per volgarizzarne la conoscenza fra gli agricoltori.

La Mosca delle ciliege.

Sono in esso riunite:

La *Rhagolethis cerasi* L. (Mosca delle ciliege), un dittero della famiglia dei Muscidi che depone le uova nella polpa delle ciliege prossime a maturazione.

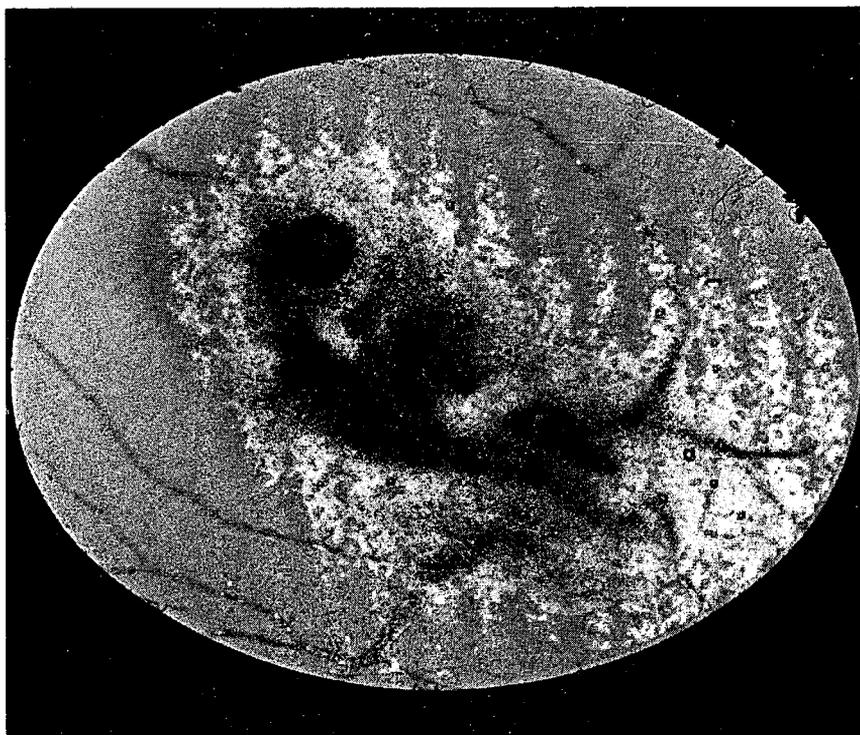
I danni che l'insetto produce sono notevoli, ma, tenuto conto che esso non inquina le varietà di ciliege a polpa molto consistente, gli agricoltori potrebbero, diffondendo tali varietà, ridurne l'importanza nociva.

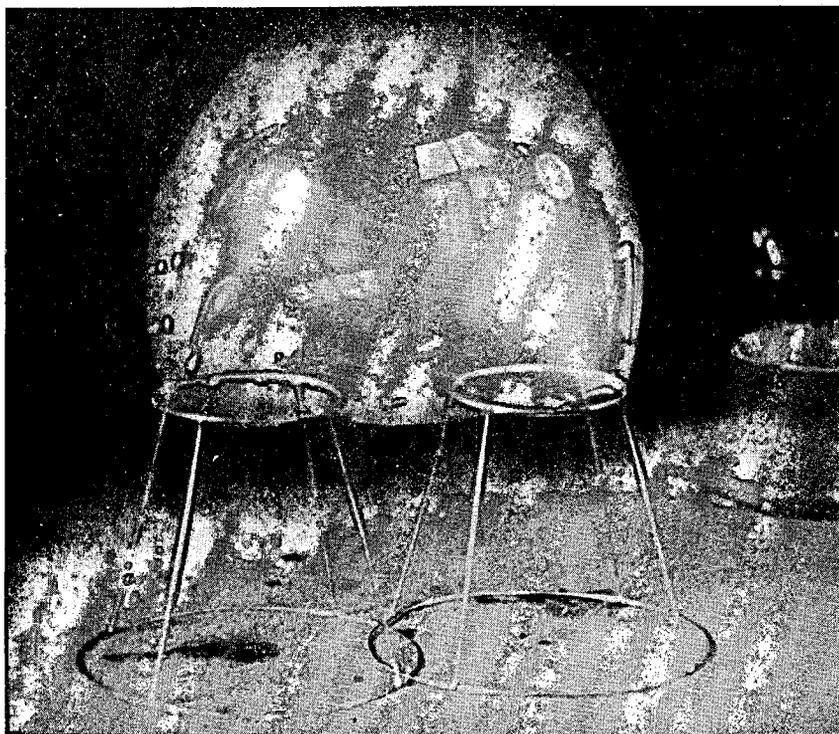
to; mentre i comuni autori di cinematografie debbono stillarsi il cervello per trovar qualcosa da toccarci. Ma quali risultati egli sa trarre, da possiilità certo straordinarie! Che pittore in tutto degno dei propri soggetti! ». Dopo una lunga e lirica descrizione delle visioni subacquee, Cecchi — senza aver nominato il titolo del documentario-pretesto per il suo discorso, ma che ha evidentemente visto in una sala dopo un film passionale e una cineattualità — passa a parlare di un altro film di Omegna: « Si vegga la scena delle mantidi: con le lusinghe, le gelosie, gli agguati e i funebri connubi; e dove quel movimento s'intreccia, si spezza e riprende in una complessa coreografia, che non vorrò cimentarmi di certo a raccontare. Anche le famose pagine del Fabre sulle mantidi fanno l'effetto d'uno scialbo sentito dire, a rammentarle ». Per un letterato "puro", non c'è male come riconoscimento delle possibilità espressive del cinema! E piú in là ancora, insiste tortuoso: « Sullo schermo dove balenarono nel riso le piú tornite dentiere, oggi la mantide, l'asteria, l'infusorio sembrano stamparsi in cifre ed emblemi di una verità piú misteriosa del nulla; illustrando l'insaziabile, l'orrore miracoloso d'una vitalità universale e disperata ».
Infine, avviandosi alla conclusione, Emilio Cecchi con malcelato distacco intellettuale se la prende con alcuni spettatori. « Pensare che, vicino a me, alcuni, a vedere, sghignazzavano. Gli sembravano cose da ridere. Che impermeabilità; che salute di ferro! ».

Roberto Omegna utilizzò anche negli anni successivi riprese effettuate all'Acquario di Napoli, forse completando quelle già iniziate, forse integrandole con inquadrature girate nel suo laboratorio di Roma. Nell'archivio dell'Istituto Luce abbiamo trovato filmati intitolati *Abitanti del mare, Giardini del mare, Uno sguardo al fondo marino, Un mondo meraviglioso.* Il primo, che contiene interessanti riprese micro e macrocinematografiche (tra l'altro i piccoli calamaretti nel sacco vitellino), sembra essere stato realizzato ed editato prima della fine degli anni venti. Gli altri tre in diversi momenti del decennio successivo. In questo caso, come in altri, la mancanza di una precisa filmografia con date certe impedisce — da un punto di vista rigorosamente storico e cronologico — di affermare eventuali priorità, pur nel loro relativo valore. Ad es. nel film *Navigatori argentei dei mari* esistevano certamente alcune sequenze dedicate agli ippocampi, i cavallucci marini, e la loro realizzazione è certamente avvenuta negli anni '27 e '28. Cosí ne parlava E. Cecchi nello scritto già citato: « E' un declivo dove, fra erbe minute e qualche cespuglio di canne, bran-

chi di ippocampi pascolano, e caracollano d'un movimento meccanico, quasi avessero un perno sotto alla pancia come i cavalli dei caroselli. Tutti volgono il muso dalla stessa parte, come puledri nelle praterie quando tira il vento. Aspramente stampati nella cartilagine, come in un metallo scabro e leggero, la lente li concentra in un contorno sí luminoso quale si trova soltanto nel polpo, nel cancro e nell'ippopotamo delle monete greche. A non sapere che cosa siano, si crederebbero belve gigantesche. Farebbe bene a consultare questa proiezione un direttore di teatro che cercasse idee per l'ultimo atto d'una *Walkiria* ritagliata nella vera plastica delle origini ed in piena poesia boreale ».

Ma anche in un altro film di Omegna (*Un mondo meraviglioso,* che è stato conservato) si trovano bellissime e lunghe sequenze sugli ippocampi, tra l'altro con il parto dei piccoli da parte del maschio.

Non avendo potuto vedere il film del '28 non è possibile stabilire con certezza la data di realizzazione delle diverse sequenze. Jean Painlevé, il celebre cineasta francese, fondatore nel 1930 dell'Institut de Cinématographie Scientifique (il primo al mondo), è noto anche per un suo bel cortometraggio di otto minuti, *L'Hyppocampe* (1933), con musica di Darius Milhaud. Quando vide il film su Omegna che contiene anche le sequenze sul cavalluccio marino, mi chiese subito se doveva cedere al collega italiano il merito di aver divulgato per primo con la chiarezza e la bellezza delle immagini cinematografiche la curiosa biologia di quel piccolo animale acquatico. Non ho saputo né so rispondergli oggi. Probabilmente Omegna ha cominciato a interessarsi dell'ippocampo prima di Painlevé, ma altrettanto probabilmente — avendo girato nel frattempo decine di altri documentari dei piú vari soggetti — ha completato le riprese solo verso la metà degli anni '30. Il film *Uno sguardo al fondo marino* è stato presentato alla Mostra di Venezia nel 1936 e premiato dalla giuria internazionale con la coppa per il miglior film scientifico. *Un mondo meraviglioso* presentato a Venezia nel 1938 venne premiato con la Targa per il miglior film educativo e scientifico. Secondo i ricordi del figlio, Omegna lavorò molto a Portici negli anni prima del '30 e, tra l'altro, vi realizzò *La mosca delle olive.* Altri due film dello stesso periodo, realizati con materiale girato a Portici, dovrebbero essere *Abili insetti artigiani* e *Fiori, frutti, insetti.* Dai frammenti conservati si rileva che ciascuno di essi contiene almeno qualche sequenza di notevole interesse come documentazione naturalistica realizata con alto livello di qualità fotografica. Un catalogo dell'Istituto "L.U.C.E." pubblicato nel 1930 è dedicato esclusi-

Dall'uovo alla gallina
(presentato nel 1931 col titolo *I ventun giorni del pulcino).*

vamente a una serie di film scientifici di entomologia agraria, girati da Omegna all'Istituto di Portici, con la consulenza del prof. F. Silvestri, « entomologo di fama mondiale », afferma A. Sardi, presidente del Luce, nella sua prefazione dove sottolinea l'importanza del ruolo educativo e pratico che tali film possono svolgere dato che « ogni anno milioni e milioni di quintali di prodotti agricoli per il valore di miliardi di lire vanno distrutti nel mondo per opera dei parassiti ».
I film descritti, con ampio testo, dati scientifici e molte fotografie, portano i numeri di catalogo da S. 185 a S. 190 e sono: *Tignola vera del grano ed il suo endofago, Mosca delle olive ed il suo endofago, Grillastro italiano, Cimice del grano, Insetti nocivi.* Ciascun film ha una durata di circa 200-230 metri senza titoli e di 300-400 m. con le didascalie: queste ultime, a richiesta, potevano essere fornite dal LUCE anche in inglese, francese, tedesco, spagnolo e portoghese.
Restando in campo entomologico, dobbiamo ritornare su uno dei film realizzati a Torino tra il '24 e '25: *La vita delle api* (un decen-

Bolle di sapone (circa 1933):
le vetrate delle finestre sono quelle del laboratorio del Luce di via Cernaia.

nio piú tardi Omegna, come aveva già fatto per *La vita delle farfalle,* ne girerà un altro, in toto o in parte, sullo stesso tema). Per questo suo lavoro (parliamo della prima edizione) c'è un'intera pagina di « La Domenica del Corriere » (n. 41, 1927). L'autore dell'articolo (Ottorino Cerquiglini) è lo stesso dell'altro scritto già citato sulle riprese all'Acquario di Napoli: in entrambi i testi non manca di dar dimostrazione della sua personale e fervida fede fascista. Nel primo articolo, cosí introduce l'argomento: « In Italia è sorto da tempo per volontà del Governo Nazionale e, piú precisamente del suo Capo, un istituto che, non avendo da coltivare altri fini se non di propaganda e di cultura, può permettersi il lusso di indirizzare, anziche assecondare, i gusti del pubblico. E non si faccia il niffolo a queste parole perché la "Luce" è riuscita a dimostrare che si può istruire e, nel tempo stesso, dilettare: nel vero vi è spesso tanta fantasia da disgradare qualunque film "à sensation". Il pubblico già conosce le pellicole della "Luce" relative alla vita degli insetti, come le api, il grillo, la mantide religiosa, ecc. ».

Ora, già su queste righe, v'è almeno una osservazione da fare: i film citati sugli insetti erano stati realizzati da Omegna per suo proprio conto a Torino e poi ceduti al Luce per la distribuzione quando Omegna entrò a farne parte. Il film sulle api, in particolare, fu girato in un grande allevamento apiario che si trovava al Monte dei Cappuccini, appunto a Torino. Nel suo secondo articolo (*La migliore operaia del mondo-L'ape italiana*) il Cerquiglini, preso dall'entusiasmo, si lancia in dichiarazioni molto... politicizzate: « Per noi italiani, in tempi come questi di risorto intenso sentimento nazionale, ci sarebbe da fare una questione di nazionalismo anche a proposito dell'utile e sapiente imenottero (...). Se dentro uno dei nostri alveari venga lasciato un disegno in bianco e nero (per esempio il profilo di Mussolini), noi vedremo tale disegno riprodotto in un telaio dei favi, dalle orlature, in alto e basso rilievo, dei favi stessi (...). Le api offrono il piú tipico esempio del regime fascista allo stato di natura... L'ape è dunque, fascista della primissima ora: anzi, dell'ora primitiva ».
L'articolo, che ha lo scopo principale di lanciare il progetto di una apicoltura di massa, presenta Omegna come un « appassionato e competente entomologo », gli attribuisce la convinzione che il nostro paese potrebbe trarre « molto maggior profitto dalla fortuna di avere un'operaia come la nostra ape » e presenta alcune fotografie tratte dal film e, in parte, commentate dalle stesse didascalie della pellicola.
Pur non essendo stato possibile ritrovare il documentario del 1925-26, ho avuto la possibilità di rintracciare il testo manoscritto, completo e numerato, delle didascalie del film. La loro lettura mi ha permesso di controllare che tutte le estrapolazioni politiche dell'articolo della « Domenica del Corriere » erano opera del Cerquiglini e che Omegna non ne fa il minimo cenno nei testi di commento che hanno il carattere divulgativo e didattico tipico dei suoi altri film.

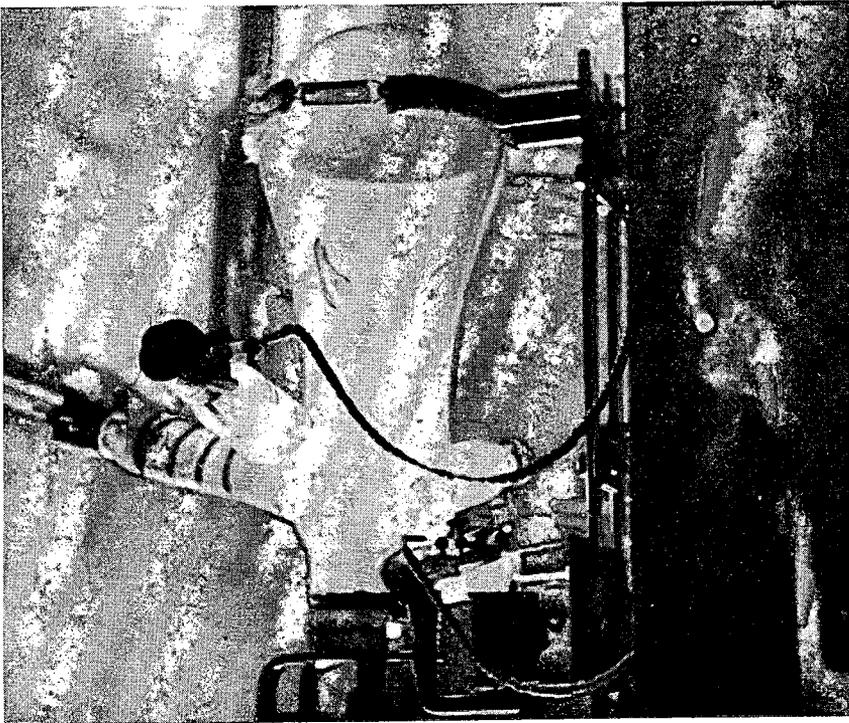
L'occasione si presta per dedicare un po' di spazio a un argomento che non può essere ignorato, anche per meglio inquadrare nel contesto storico la figura e l'attività di Roberto Omegna: i suoi rapporti con il fascismo.
C'è un riscontro obiettivo: in una foto di Omegna al lavoro nel laboratorio del "Luce", forse l'unica fotografia nella quale egli non indossa il camice bianco, gli si vede appuntato all'occhiello della giacca il distintivo del P.N.F. (Partito Nazionale Fascista). Ha un'espressione preoccupata e pensierosa, si regge la testa con la mano, poggiando il gomito sull'Askania, la sua cinepresa. Al suo fianco, il tecnico-operatore Gabrieljan. La foto dev'essere de-

Pagina della « Domenica del Corriere » del 1935 ⟶
dedicata al lavoro di Omegna.

gli anni '30. L'Istituto Nazionale LUCE è diventato lo strumento di punta della propaganda fascista, coi suoi cinegiornali, coi proiettori mobili che girano per i paesi piú sperduti, celebra l'impero che è risorto sui colli fatali di Roma.
Mi raccontavano alcuni anziani tecnici del LUCE che — a quei tempi — non soltanto l'iscrizione al fascio (la cosiddetta "tessera del pane") era la condizione per essere assunti e lavorare, ma che — quando si effettuavano riprese di manifestazioni ufficiali — anche l'ultimo elettricista doveva vestire almeno la camicia nera! Omegna se l'è cavata mettendosi il distintivo all'occhiello per l'occasione della foto? Il figlio Giuseppe, nato nel 1906, ex primario chirurgo dell'Ospedale di Moncalieri, libero docente alla Università di Torino, mi ha confermato il fondamentale agnosticismo politico di suo padre; anche nei primi decenni del secolo, in periodo prefascista, Omegna appare preso esclusivamente dalla sua passione di pioniere dell'industria cinematografica, dalle sue realizzazioni tecniche e scientifiche.
Durante la prima guerra mondiale, chiamato alle armi, è dichiarato abile a servizi sedentari; va al fronte e, con l'operatore Beccaria, gira un film che sarà molto tagliato dai censori militari del Comando Supremo; poi viene esonerato in quanto procuratore della Ambrosio, la cui officina meccanica è stata adibita alla fabbricazione di pezzi di precisione per uso bellico. Nel dopoguerra, sempre preso dalla sua attività professionale, poi preoccupato dalla travolgente e fatale crisi del cinema italiano che rischia di lasciarlo senza lavoro quando la sua età s'avvicina alla cinquantina, fa parte di quella larga maggioranza di italiani "non impegnati" che assiste senza reagire, ma anche senza partecipare, al dissolversi del debole sistema partitico prefascista e all'instaurarsi della dittatura che vuol rimetter ordine, far finire gli scioperi e far andare i treni in orario. Con i soldi di un amico e la cinepresa che gli ha dato la Ambrosio si illude forse di metter su una piccola impresa privata "La film della natura": ci vuol altro, per mantenere casa e famiglia, con due figli giovani che ancora studiano. Cala a Roma, combina la cessione dei suoi film già pronti, gli si offre la possibilità di entrare nell'appena costituita L'Unione Cinematografica Educativa. Il fascismo se ne sta impadronendo e — a un certo punto — la condizione è di avere la tessera.
Tutti quelli che hanno conosciuto o lavorato con Omegna e che ho potuto intervistare (ex fascisti o no che fossero) mi hanno concordemente indicato in lui il tipo che non si occupava di politica. Qualcuno ha aggiunto che — durante la seconda guerra mondiale — come molti italiani anche Omegna seguiva regolarmente i notiziari di radio Londra: il fatto di farlo nel suo laboratorio che

apparteneva — sia pure distaccato dalla sede littoria del LUCE in piazza di Cinecittà — all'organo ufficiale della propaganda cinematografica del regime aggiunge solo un po' di condimento alle contraddizioni e assurdità del regime fascista.

Anche ammettendo che Omegna, come molti "apolitici", abbia dato credito al fascismo per la soluzione dei problemi del paese oltre a quello di dargli un lavoro che gli piaceva in un momento di grave crisi, c'è un fatto che si fa luce con evidenza: egli era nella posizione piú favorevole — se ne fosse stato convinto, o almeno consenziente o semplicemente opportunista — per diventare "qualcuno", per farsi una posizione, per accedere ai fasti della gerarchia come piccolo duce di un reparto qualificato e tecnicamente progredito dell'Istituto Naz. LUCE, pupilla del regime. Omegna, invece, rimane per vent'anni nell'ombra, schivo e riservato, anche se i suoi film mietono allori all'estero e in Italia. Basti dire che per quasi vent'anni ha vissuto da solo a Roma (la famiglia era rimasta a Torino) in una camera ammobiliata di via

Omegna (di profilo sulla destra della foto) segue una ripresa speciale nel suo laboratorio al Luce.

Tacito, nel quartiere di Prati, tipica zona residenziale del ceto impiegatizio.

Nel 1936, la rivista « Lo Schermo » dedica un intero numero alla celebrazione del decennale della costituzione del LUCE. Vi si trova anche un articolo, chiaramente scritto su richiesta, di Roberto Omegna *(La Sezione Scientifica dell'Istituto Nazionale "Luce"*, pag. 33, n. 7, luglio 1936). Siamo nell'anno dell'impero, dei fasti e delle celebrazioni. Negli altri articoli gronda la retorica, la piaggeria, lo "stile" fascista autoesaltatorio e il "culto della personalità" dell'Uomo della Provvidenza. Nel suo testo, Omegna parla minutamente delle caratteristiche tecniche del cinema scientifico, ne descrive difficoltà e risultati, insiste sulla sua importanza culturale e didattica, non personalizza mai i meriti dei successi attribuiti genericamente alla « sezione scientifica ». Nel finale c'è un unico richiamo, forse esplicitamente richiesto, al regime: « Il Fascismo, che dell'educazione fisica ha fatto un postulato per la rigenerazione della razza, ricorda sempre ai giovani la necessità di educare lo spirito al lume del sapere. L'Istituto LUCE segue perfettamente questo programma; se ci mostra spesso nei suoi film la scultorea bellezza dello sforzo atletico, ci mostra anche di frequente, attraverso i suoi film culturali, quanto vasto sia il campo del sapere e quanta poca cosa sia ciò che noi abbiamo appreso ». La contrapposizione insistita tra l'imperante mito dell'educazione fisica e la necessità della cultura che sa di saper sempre poco, sembrano quasi rivelare una posizione velatamente polemica, la saggezza dell'uomo anziano che, dal chiuso del suo laboratorio, osserva con distacco quanto accade. Anche in un articolo di Omegna del 1939 (*Cinematografia Scientifica*, in « Bianco e Nero », n. 11, novembre 1939) il solo riferimento al regime e al suo capo è nell'ultima frase: forse un rituale divenuto necessario. Tutto l'articolo è dedicato ai problemi di realizzazione dei film scientifici e alle qualità morali, tecniche e scientifiche che sono richieste a chi intenda dedicarvisi.

I non numerosi articoli dedicati a Omegna durante gli anni del fascismo, per il loro tono, indicano chiaramente — al di là dell'apprezzamento per la qualità del suo lavoro — che l'uomo non voleva trionfalismi, non era certo un "gerarca": semmai rivendicava giustamente (cfr. art. di F. Cerchio, già cit.) l'attributo di "pioniere".

Per concludere su questo punto vorrei citare l'opinione di Mino Argentieri, critico cinematografico di « Rinascita » (n. 26, 27 giugno 1975, pag. 35) in un articolo dedicato a Omegna in occasione di una presentazione del mio film a lui dedicato: « Fu cineasta solitario e questa circostanza è comprensibile in un paese

Un altro angolo del laboratorio del Luce in via Cernaia; Omegna prepara un vetrino per il microscopio.

come il nostro, dove il cinema non è mai stato considerato un servizio di utilità pubblica e la propagazione delle piú elementari nozioni scientifiche si è sempre scontrata con i pregiudizi di una cultura a predominante impronta umanistica e idealistica. Attraverso la creazione dell'Istituto Luce, il fascismo fece qualcosa e Omegna ne approfittò senza compromettersi con l'ideologia e le campagne propagandistiche del regime. La sua umile clausura in laboratorio, mentre nei teatri di posa pomposamente si metteva mano a polpettoni grondanti retorica, non rappresentò certo una forma di resistenza o una manifestazione di palese dissenso, ma non è da scartare l'ipotesi che la fervida attività in cui il regista si gettò fu anche il pretesto per difendersi dal frastuono che proveniva dalle piazze e per non vendere la coscienza cosí come era capitato a parecchi intellettuali reattivi agli onori e alle feluche dell'Accademia, alle laute prebende e ai privilegi accordati alla cortigianeria ».

Nel 1931, alla non tenera età di 55 anni, Omegna è nel pieno della

sua attività, porta avanti contemporaneamente parecchie produzioni, soprattutto sulla vita degli animali e dei vegetali, servendosi ampiamente delle tecniche di ripresa intervallata e microcinematografica. In questo periodo ha realizzato lunghi documentari didattici (*Come si allevano i conigli, L'allevamento dei pesci*) e proprio in quell'anno ha completato una delle sue fatiche più impegnative e per la quale ancora oggi il suo nome merita di essere ricordato (se già non ne avesse altri titoli) tra i pionieri e i maestri del film scientifico di divulgazione: *Dall'uovo alla gallina.* Questo film (che fu presentato in varie versioni, dapprima col titolo *I ventun giorni di un pulcino*) è di una qualità tecnica di ripresa che è da considerare ancora oggi di alto livello, particolarmente per quanto riguarda le microcinematografie effettuate per trasparenza attraverso le membrane che proteggono l'embrione. Certo, alcune didascalie (il film era muto) con la loro ingenuità un po' retorica, ci fanno sorridere; ma è altrettanto certo che ancora oggi lascia sbalorditi la pazienza, la tenacia, l'abilità con la quale Omegna lavorò per mesi e mesi con centinaia e centinaia di uova per creare le condizioni tecniche e ambientali che gli permettessero di visualizzare fase per fase tutto lo sviluppo dell'embrione di pollo fino alla schiusa dell'uovo: alcuni momenti di questo processo non risultavano allora ancora mai essere stati cinematografati. Il film ottenne un grande successo in Italia e all'estero, in particolare all'Esposizione Universale di Parigi.

In questi primi anni trenta Omegna affina la sua abilità tecnica in micro e macrocinematografia biologica: realizza una *Embriogenesi nell'uovo del riccio di mare,* un film su *L'axolotl* (*L'axolotto*) nel quale la sequenza dello sviluppo delle uova, per la qualità della ripresa intervallata, è ancor oggi esemplare e sarebbe tuttora utilizzabile nella didattica per la chiara evidenza delle successive fasi della morfogenesi.

La sua abilità di microcinematografista è riconosciuta: verso il '32-'33 il prof. Levi dell'Università di Torino vuole registrare su film alcune osservazioni e ricerche da lui compiute e invita Omegna a tornare nella sua città natale per il tempo necessario ad allestire l'impianto e ad effettuare le riprese. Omegna si porta a Torino la cinepresa con tutti gli accessori, particolarmente il suo monumentale "timer" elettromeccanico di costruzione artigianale e che comanda tutta la strumentazione per le riprese intervallate; fa costruire nei sotterranei dell'istituto universitario un basamento antivibrazioni per garantire la qualità della microcinematografia, poi si comincia il lavoro. Il figlio di Omegna, Giuseppe, allora giovane assistente ad Anatomia, ricorda di aver sostituito

Appunti manoscritti di Omegna per il film *La vita della zanzara* (1939). →

La vita della Zanzara –

1: uova galleggianti sull'acqua
2 Differenza delle uova di Anophele da quelle del Culex
3: Nascita della larva di zanzara
4° Differenza della larva di Culex da quella dell'Anophele
5 Vita della larva
6: metamorfosi della larva in ninfa o pupa
7. metamorfosi della ninfa in insetto perfetto alato
8. Differenza tra la Culex e l'Anophele
9: Zanzara anophele punge un paziente.
10. Sangue infetto dal parassita
11: Ciclo asessuale del parassita malarico nell'uomo
12: Anophele che succhia il sangue da un malarico
13: Apparecchio digerente dell'Anophele
14 Ciclo sessuale del parassita malarico nell'Anophele, i vari stadi, sviluppo dell'oociste fino alla maturazio[ne] con la formazione degli sporozoiti che invadono le ghiandole salivari dell'Anophele
15. Zanzara che depone le uova sulla superficie dell'ac[qua]

il padre nei turni di notte per controllare il funzionamento di tutti i marchingegni: al di là del muro del locale dove si affettuavano le riprese si trovava il deposito dei cadaveri per le esercitazioni anatomiche.

In occasione della realizzazione del film antologico su Omegna, dopo lunghe ricerche con la collaborazione del prof. Godina dell'Università di Torino, socio dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica, alcune di quelle sequenze girate per il prof. Levi sono state fortunosamente ritrovate, malgrado tutto quel che è successo nel frattempo; l'allontanamento dello scienziato dall'Università a seguito delle leggi fasciste "per la difesa della razza", la guerra, le evacuazioni e i bombardamenti.

In botanica, com'è noto, i risultati di visualizzazione di un fenomeno per mezzo delle riprese intervallate sono molto appariscenti, come nel caso della crescita di una pianta o dello sbocciare e appassire di un fiore. Oggi, la consuetudine con il linguaggio visivo delle moderne tecnologie di comunicazione di massa ci ha reso quasi indifferenti di fronte alla meraviglia di immagini che sono spesso *anche* scientifiche eppure talvolta irrealistiche nel loro ristretto divenire temporale. Ma per il pioniere Omegna, partecipe della creazione e delle prime utilizzazioni di questo nuovo linguaggio, e per il pubblico cinematografico di quegli anni, tali immagini rappresentavano il risultato di un lungo e faticoso lavoro tecnico e scientifico, di una continua sperimentazione.

Tra i titoli dei suoi film di questo periodo troviamo: *I fiori* (presentato a Venezia nel 1934), *Vita delle piante, Intelligenza dei fiori*; e poi ancora, citando alla rinfusa, *Vita delle formiche, La mosca comune, La vita delle api* (secondo film dedicato all'argomento).

Sul « Corriere della Sera » Filippo Sacchi dedica a Omegna e al suo lavoro due colonne del giornale (27-4-1933). Scrittore intelligente e critico stimato, Sacchi affronta il tema dell'importanza del cinema scientifico, con argomenti convincenti, dà ragione ai lettori che scrivono di voler vedere nelle sale piú film di questo tipo, poi riferisce: « E' interessante anche a vedere, a Roma, come lavora Omegna (...) ha il suo laboratorio in via Cernaia. Si bussa; un chiavistello s'apre di dentro; la porta si socchiude appena quel tanto da lasciarvi passare. Entrate in un grande stanzone, immerso nella semioscurità, inverosimilmente ingombro di casse, scaffali, tavoli sovraccarichi di ordigni, vetrine piene di barattoli e di fiale. Un motore ronza in un angolo. Movete pochi passi entro quel labirinto, e subito incespicate in un cavo.

— Scusi — dice Omegna — ma abbiamo giusto qualcosa in preparazione (...) In quel momento si sente uno scatto secco, e subito il precipitoso fruscio di un volante che si mette in moto. Uno spraz-

zo abbagliante di luce invade la scena. Allora, volgendovi, vi accorgete di un curioso apparato: al riparo di un drappo nero, una macchina da presa è puntata contro una cassettina il cui lato esterno è costituito da una lastra di vetro. Ogni tre minuti un apposito meccanismo regolato da un movimento di orologeria accende automaticamente i riflettori e mette in moto l'apparecchio da ripresa. Dentro la cassettina (...) c'è (...) una pianticella di lupino (...) Siamo ancora al primo episodio: l'esistenza sotterranea (...) Sono le quattro del pomeriggio. Omegna calcola che verso le due o le tre di notte la piantina sarà uscita. Se deve star lí ad aspettare? Ma naturalmente (...) Perché, appena la piantina sarà fuori (...) bisognerà cambiare inquadratura: prendere un altro lupino, già preparato, e cominciare a riprendere la crescita esterna... e cosí via via finchè il ciclo della sua intera esistenza sarà compiuto ».

Parlando dei grandi risultati di Omegna, il critico sottolinea il valore di « questo lavoro lungo, oscuro, estenuante, che richiede la gelida ostinazione dello scienziato e l'astuta psicologia del regista. Perché non crediate che ragni, farfalle, ricci di mare, scorpioni, sian "stelle" piú facili a trattare delle altre (...) Tanto è vero che, per allenarsi, Omegna ha cominciato con le dive genuine, le dive in labbra dipinte e *décolleté*. Perché il "professor Omegna", come tutti lo chiamano, non viene dalla cattedra, ma dal teatro di posa (...) si capisce che i dispiaceri che gli davano le "stelle" in labbra dipinte e *décolleté* devono essere stati tanti, che un bel giorno ha pensato se non era meglio mettersi a fotografare delle farfalle. Farfalle per farfalle, tanto valeva aver da fare con quelle vere! ».

Nel 1935, il già citato giornalista O. Cerquiglini (senza piú nessun cenno di intromissione fascistica) dedica a Omegna un'altra pagina di « La Domenica del Corriere » (N. 30, 28 luglio 1935): *Segreti e meraviglie del cinema — Nell'antro del mago*. Con molte illustrazioni tratte da vari film, si parla del prof. Omegna come di un dottor Faust ammodernato.

Nel suo antro di magò si dedica soprattutto. come abbiamo visto, ad animali e piante, ma non con esclusività. Ogni tanto si concede qualche evasione. Naturalmente, col suo spirito sperimentale, si lascia attrarre da soggetti che — anche quando possono apparire banali — non sono mai facili. Ne è un esempio il film *Bolle di sapone*, un documentario molto divulgativo rivolto soprattutto a un pubblico di giovani. Omegna rifugge dal trucco fine a se stesso: alcuni suoi collaboratori che si erano offerti di risolvere certi problemi con artifici, mi hanno raccontato che le prove effettuate per ottenere alcuni divertenti effetti di elasticità delle bolle di sapone

durarono giorni e giorni. Il figlio di Omegna ricorda di essere stato partecipe (durante una sua visita al padre a Roma) di alcune scene di quel film e della loro preparazione: prima per la sperimentazione di un'antica ricetta di acqua e sapone che richiedeva tempi lunghi di deposito, poi per prestare le sue mani durante le riprese per far vibrare e deformare le bolle. Negli inevitabili riflessi, provocati dai proiettori cinematografici sulle superfici lucide delle sfere di acqua saponata, possiamo ancora oggi rivedere i grandi finestroni dove aveva sede il vecchio laboratorio scientifico del LUCE.

Un altro film di argomento insolito per Omegna e che merita di essere ricordato, è *Ambra e schiuma.* Si tratta dell'unica testimonianza di un viaggio all'estero di Omegna da quando lavora per l'Istituto Luce. Sembra, dai timbri rilevati sul suo passaporto, che sia stato girato nell'estate del 1928 in Danimarca o comunque in parte sulle coste del Mar Baltico, e si tratta della raccolta, della selezione e della lavorazione dell'ambra e delle schiume per la produzione di collane, altri oggetti e monili, e di pipe di schiuma. Il film costituisce oggi un interessantissimo documento di storia della tecnologia e dell'organizzazione del lavoro.

Da quando riesce a crearsi a Roma il suo laboratorio, Omegna ne esce per riprese in esterni solo quando è indispensabile. Altrimenti vi si chiude come in una volontaria clausura, anche per 12-15 ore al giorno, prepara e realizza le riprese, stando — come dice un'aurea regoletta del linguaggio filmico soprattutto scientifico — sempre addosso al suo soggetto. Altri argomenti trattati da Omegna in suoi documentari degli anni 30 e che escono dalle sue tematiche preferite sono: *Fenomeni di cristallizzazione, I denti e la salute, Aria liquida, Emanazione del radio.* I film che il solitario cineasta realizza soprattutto nel suo laboratorio servono ogni tanto all'Istituto Luce per far bella figura e acquistare un prestigio non viziato dalla propaganda politica anche in sede internazionale, soprattutto in quella che era allora l'unica manifestazione festivaliera esistente: la Mostra di Venezia.

Come ho già ricordato, nel '36 *Uno sguardo al fondo marino* e nel '38 *Un mondo meraviglioso* ottengono il primo premio di categoria. Nel 1940 vengono presentati ben tre film di Omegna: *La chiocciola, Il canarino, Vita della zanzara.* Per quest'ultimo documentario, realizzato anche con finalità divulgative per la lotta contro la malaria, oltre al ciclo biologico dell'insetto ripreso con la tradizionale bravura, Omegna realizzò anche ottime animazioni con tecniche ed effetti speciali per illustrare dettagliati fenomeni: come ad es. la

Omegna (a sinistra) durante una ripresa col tecnico G. Gabrielian e con la cinepresa Askania. →

formazione dei microgameti, e il plasmodio malarico nella fase di zigote che penetra nei tessuti dell'intestino della zanzara.

Nel 1941 viene presentato a Venezia *La vita della rana* e il Luce ottiene un premio speciale per il complesso della sua produzione. Intanto è divampata la seconda guerra mondiale e il Festival veneziano, prima ancora di essere interrotto, ha perso il suo valore e significato internazionali. Omegna ha già superato i 65 anni, ma i successi dei suoi film realizzati al Luce gli hanno reso cosí poco in termini economici che deve continuare a lavorare (né saprebbe farne a meno, d'altronde) e a vivere lontano da Torino nella sua camera ammobiliata. L'ultimo cortometraggio che egli realizza da solo è *Topi in trappola*. Non si tratta di un film scientifico, ma piuttosto di un *divertissement*, quasi di un gioco, di un raccontino che sembra, in alcuni momenti, recuperare le caratteristiche formali delle vecchie comiche dell'inizio del secolo, quando Omegna tra i primi in Italia aveva cominciato a girare e produrre film a Torino. La sequenza finale di *Topi in trappola* è la ricostruzione di una specie di scherzosa battaglia tra una massaia e i topi che le mangiano le provviste nel ripostiglio.

Omegna dà ancora una prova della sua pazienza e abilità nel lavorare con gli animali. E qui non si fa scrupolo di usare gli artifici che la sua esperienza gli suggerisce per far fare ai piccoli roditori quel che lui vuole: magari seminando tracce odorose o nascondendo all'interno di una grossa corda sospesa dei frammenti di cibo perché i topi rosicchino il cavo fino a spezzarlo.

Nel 1942, a Venezia, viene presentato dal Luce un documentario didattico *Morfologia del fiore* firmato in co-regia da E. Bava e R. Omegna. Poi le vicende belliche, oltre l'età avanzata, travolgono il pacifico lavoro del vecchio cineasta scientifico. Dopo l'8 settembre 1943 i fascisti trasferiscono l'Istituto Luce a Venezia ma evidentemente soltanto in funzione di strumento per la propaganda. Il laboratorio scientifico resta chiuso; praticamente Omegna vive l'ultimo drammatico periodo fino alla fine della guerra a Torino. Quando Omegna, ormai settantenne, torna a Roma, sul Luce pende l'ipotesi di uno scioglimento in quanto "creatura del regime". Al vecchio cineasta viene liquidata, per tutti i suoi due decenni di lavoro, un'indennità di circa 100.000 lire. Di pensione, allora, nel suo caso, non se ne parlava.

Omegna si trattiene ancora a Roma, combina qualche ripresa per un documentario sull'anatomia e fisiologia dell'occhio umano, con E. Bava, ma l'età non gli consente di portare a termine altri lavori. Il cuore comincia a sregolarsi. Torna a Torino dove morirà il 19 novembre 1948, a seguito di un infarto. Era sulla breccia da piú di

mezzo secolo: il suo primo riconoscimento nel mondo dell'immagine l'aveva avuto, forse ancora nel XIX secolo, vincendo un concorso della rivista "Il progresso fotografico" di Milano. Alcune sue lastre erano state stampate in una serie di cartoline firmate, offerte in dono agli abbonati al periodico.

Nota - Con riferimento alle citazioni nel testo del film da me realizzato per l'Istituto Luce (con la collaborazione dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica) su Roberto Omegna elenco qui di seguito i dati tecnici relativi:

Roberto Omegna - 1876-1948 - Un pioniere del cinema scientifico - a cura di Virgilio Tosi

fotografia (riprese aggiunte): Eliseo Caponera

montaggio: Maria Schettino

musica: Franco Potenza

bianco e nero - 35 mm. - durata 51'

produzione: Istituto Luce - Roma - 1974

Il film è stato presentato al 28° Congresso Internazionale del Cinema Scientifico (Miskolc, Ungheria, settembre 1974) dove ha ottenuto uno dei diplomi dell'A.I.C.S. per i migliori film di divulgazione scientifica e un premio speciale della giuria ungherese. Successivamente è stato proiettato in numerose rassegne specializzate, italiane e straniere, ed in vari congressi e simposii universitari. Alcune recensioni italiane mettono in rilievo — dopo una valutazione largamente positiva dell'utilità e della qualità del film — il suo inesorabile destino di emarginazione nel contesto della distribuzione commerciale cinematografica. A ciò va aggiunta una triste (e auguriamoci non definitiva) conclusione dell'interesse da parte dell'Ente Gestione Cinema e in particolare dell'Istituto Luce per uno dei compiti piú importanti che la legge loro assegna, cioè la produzione di film scientifici e didattici. Quando il tentativo di ripresa che mi era stato provvisoriamente affidato cominciava appena a dare i primi frutti (e il film su Omegna ne è un esempio), esso è stato fermato. Oggi il laboratorio di cinematografia scientifica, ricostituito nel ricordo di quello di Omegna e per tentare di continuarne e svilupparne l'importante attività, è stato nuovamente smantellato.

VIRGILIO TOSI

Elementi di una filmografia di Roberto Omegna

Documentari e film scientifici

1904	**La prima corsa automobilistica Susa-Moncenisio** - m. 98 (**Le manovre degli Alpini al Colle della Ranzola** - m. 98)
1905	**Vedute ed episodi del terremoto di Calabria** **La seconda corsa automobilistica Susa-Moncenisio**
1906	**Eruzione del Vesuvio** **Le risaie**
1907	**Inondazione del piacentino** **Traversata del Gran Chaco** (Argentina)
1908	**Terremoti in Calabria e Sicilia** **I centauri, ossia: La Scuola di Cavalleria in Pinerolo 1908**, in due parti - 45' * **Le manovre navali italiane** * **Caccia al leopardo** (Eritrea) * **Necropatologia** (solo operatore - film scientifico universitario a cura del prof. C. Negro)
1909	**Come si viaggia in Africa** **Funerale abissino** **A Massaua** **Da Massaua a Cheren** * **Matrimonio abissino** **I nostri Ascari** **Usi e costumi abissini**
1908-11	* **La vita delle farfalle**
1911	**Eruzione dell'Etna del 18 settembre** **Esposizione di Torino** (sette serie) **Il varo della « Leonardo da Vinci »**
1912	**Elefanti al lavoro** **Fabbrica di ombrelli in Birmania** **Feste indiane** **Funerali cinesi** **Shangai** **Templi indiani** **Usi e costumi dei cinesi** **Usi e costumi indiani** **Combattimento di galli** **La città santa** **Benares, la città sacra**
1910-13	(**La vita delle api** - m. 224)
1914	(**La vita negli abissi del mare** - in otto serie)
1915-16	film sul fronte italiano della prima guerra mondiale
1923-25	* **La vita delle farfalle** * **La mantide religiosa** - m. 454 + 200 didascalie * **La vita del grillo campestre** * **La vita delle api** - m. 629 + 508 didascalie * **La vita dei ragni Epeira** (* Circolazione del sangue) (La vita delle piante)
1927-30	* **Navigatori argentei del mare** * **Giardini del mare** * **Abitanti del mare**

Una delle ultime foto di Omegna, dopo la fine della seconda guerra mondiale.

	* **La mosca delle olive**
	* **La tignola del grano**
	* **L'iceria di Purchase**
	Il grillastro italiano
	La cimice del grano
	* **Insetti nocivi**
	* **Fiori frutti insetti**
	* **Abili insetti artigiani**
	* **La zanzara**
	* **Nel regno delle attinie**
	* **Cristalli viventi**
1928	* **Ambra e schiuma** (Europa del nord)
1930-31	* **Come si allevano i conigli**
	* **L'allevamento dei pesci**
	* **Dall'uovo alla gallina** (presentato nel '31 col titolo: **I ventun giorni del pulcino**)
1931-32	**Embriogenesi nell'uovo del riccio di mare**
	* **L'intelligenza dei fiori**
	* **La vita delle formiche**
	* **La vita della mosca**
1933-34	* **I fiori**
	* **L'Axolotto**
	* **Vita della pianta**
	* **Bolle di sapone**
	Fenomeni di cristallizzazione
1935-36	* **Uno sguardo al fondo marino**
	* **Aria liquida**
	* **Emanazione del Radio**
1938	* **Un mondo meraviglioso**
1939-40	* **La chiocciola**
	* **Il canarino**
	* **Vita della zanzara**
	* **I denti e la salute**
1941	* **Vita della rana**
1942	* **Topi in trappola**
	Morfologia del fiore (coregia con E. Bava)

I film segnati con * sono in tutto o in parte conservati; tra essi piú della metà sono citati con inquadrature o sequenze nel film-antologia su Omegna; la parentesi che racchiude alcuni titoli indica che non si hanno dati certi sull'attribuzione del film.

In un « Catalogo dei soggetti cinematografici » del LUCE (1937) appaiono un altro centinaio di titoli di film d'argomento scientifici (circa una cinquantina sono molto brevi, veri film uniconcettuali didattici e/o inserti per i cinegiornali LUCE). Essi sono senz'altro in gran parte attribuibili a Omegna: si tratta per la maggior la maggior parte di soggetti di biologia animale, probabilmente girati all'Acquario di Napoli o nei terrari del laboratorio LUCE a Roma tra il 1926 e il 1936. Di alcuni titoli citati nella filmografia e nel Catalogo, al momento della stesura di queste note (giugno 1979), non è possibile la consultazione per lo stato fisico della pellicola originale, ancora su materiale infiammabile e talvolta solo in negativo.

Ringrazio il prof. G. Omegna per l'attiva collaborazione e per avermi messo a disposizione materiali ancora inediti; un ringraziamento particolare per la collaborazione nelle ricerche filmografiche a M.A. Prolo, direttrice del Museo Nazionale del Cinema di Torino e a E.V. Marino, conservatore dell'Archivio fotocinematografico dell'Istituto Luce.

BERLINO '79: ORGANIZZAZIONE DI UNA SCONFITTA

Giovanni Spagnoletti

In sede di bilancio definitivo sarebbe impietoso, senza riconoscere pregiudizialmente alcune circostanze attenuanti, bollare questa poco riuscita Berlino '79 che in teoria si presentava con tutte le carte in regola, sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo, per potersi profilare nell'arena internazionale dei Festival (e nel cuore di alcuni anche riuscire a competere degnamente con Cannes). Il cartellone della Berlinale (20 febbraio-3 marzo), infatti, offriva, oltre al Concorso e al Forum su cui riferiremo, due Retrospettive (su Rodolfo Valentino e sul Musical tedesco durante il III Reich), un' "Informativa" (tra cui la personale di Hans W. Geissendörfer), i "Neue deutsche Filme '79", una rassegna di cinema per ragazzi ed un "Mercato" — il tutto per un totale di piú di cinquecento film divisi in dodici giorni di programmazione. Questo ingente spiegamento di forze non ha, però, potuto coprire la sostanziale debolezza della rassegna piú prestigiosa, quella a concorso, dove un pizzico di sfortuna e macroscopici errori di valutazione politico-diplomatici hanno condotto la ventinovesima edizione dei "Filmfestspiele" sull'orlo del collasso. I guai erano già iniziati mesi prima quando il tiremmolla con la FIAPF per la data definitiva (con le pressioni di Cannes perché la manifestazione non si svolgesse troppo a ridosso del mese di maggio) si era risolto con una netta sconfitta di Berlino e del suo direttore, Wolf Donner, che già prima dell'apertura del Festival aveva rassegnato le dimissioni. La forzata anticipazione di data oltre a complicazioni organizzative aveva fatto sí che si dovesse rinunziare ad alcune opere pronte solo per la metà di marzo e ha impoverito un programma che manifestamente puntava su nomi "sicuri" (quindi "a scatola chiusa"), preferendo non rischiare sulle opere prime (unica eccezoine il mediocre film svedese, *Kejsaren*, di Jösta Hagelbäck premiato con un orso d'argento per la

fotografia di Sten Holmberg). Dopo le scaramucce con la FIAPF si è giunti, poi, il terzo giorno di proiezioni, ad un vero e proprio incidente diplomatico: a seguito della presentazione fuori concorso di *The Deer Hunter* di Michael Cimino, le delegazioni dei paesi socialisti hanno deciso di abbandonare il Festival per protesta contro il film americano. Il che non soltanto ha privato Berlino di ben cinque opere in concorso (*Ménesgazda* di András Kovács, Ungheria; *Báječni muži s klikou* di Jiři Menzel, Cecoslovacchia; *Los Sobrevivientes* di Tomás Gutiérrez Alea, Cuba; *Anton der Zauber* di Günther Reisch, RDT e *Objasnenie lubvi* di Ilja Averbach, Unione Sovietica) ma con un colpo di scopa ha compromesso quei delicati rapporti politici che vedevano la Berlinale come un ideale punto d'incontro tra la cinematografia dell'est e quella dell'ovest. A cocci infranti la giuria (o meglio quanto era rimasto di essa dopo il ritiro della Věra Chytilová e di Pál Gábor) non ha potuto che prendere atto di una situazione irrimediabilmente compromessa ed ha premiato in toto il cinema tedesco. Erano ventitre anni che alla Germania non spettava l'onore dell'orso d'oro e senza lasciarsi suggestionare dall'ipotesi di una vittoria truccata "in casa", ci sembra che il trionfo del "Nuovo Cinema Tedesco" sia piú che meritato anche in considerazione della mediocre media dei film selezionati e dell'abbandono dei paesi socialisti. Il nuovo direttore già designato, Moritz de Hadeln, dovrà rimboccarsi le maniche l'anno prossimo per restituire al concorso berlinese il rango che gli compete.

I - La selezione a concorso

Die Ehe der Maria Braun
di R.W. Fassbinder
(Germania Occ.)

Apertura in bellezza che ha lasciato sperare in un grande Festival, con *Die Ehe der Maria Braun* (Il matrimonio di Maria Braun, Orso d'argento per la migliore interpretazione femminile e per la sua équipe tecnica) di Rainer Werner Fassbinder. Il film, già pronto da un anno, per i dissidi dei produttori non aveva ancora trovato una collocazione distributiva ed ha vissuto qui a Berlino la sua "prima" trionfale. Maria Braun (splendidamente interpretata da Hanna Schygulla) è una delle consuete eroine dell'enfant prodige del "Nuovo Cinema Tedesco": la sua forte e caratterizzata personalità le permette di reagire e di imporsi nella durissima realtà degli anni post-bellici sinché può contare sull'amore ideale del marito (Klaus Löwisch) che ha amato per una sola notte. Quando le verrà a mancare quest'unico punto di riferimento, dovrà sparire — è iniziata la ricostruzione, la triste era Adenauer. Apparentemente *Die Ehe der Maria Braun* nella sua linearità e fluidità di racconto, nella sua classica struttura narrativa a tutto tondo (descrivere una società attraverso un destino individuale tipico) si presenta come un'opera levigata, un grande spettacolo storico dai contorni indefiniti (la sceneggiatura, caso raro nel cinema fassbinderiano, non era sua). In effetti l'esperienza dell'episodio di *Deutschland im Herbst* (Germania in autunno, 1977-78) non sembra essere passata invano e si riflette incisivamente in un'ulteriore radicalizzazione (già

in parte annunziata da *Despair*, 1977) del melodramma fiammeggiante che non si colloca all'interno di una tradizione di genere ma assurge al ruolo di strumento-forma specifico di critica della "miseria tedesca" (è una differenza che nel "Nuovo Cinema Tedesco" si può cogliere confrontando i film di Fassbinder con quelli di Niklaus Schilling). La forte ambiguità del finale di *Die Ehe der M.B.*, infatti, in cui il fato, indipendentemente dalla volontà individuale, si compie ineluttabilmente nella catarsi liberatoria della morte come in una tragedia greca, costituisce uno scarto rispetto alle convenzioni del codice del melodramma classico o di quello sirkiano (e di quelle della donna "nera" nel cinema americano degli anni quaranta) colorandosi di un pessimismo ancora maggiore. La polemica con la borghesia grande e piccola, cosí come si era configurata in opere precedenti, diventa critica dei rapporti di potere instaurati dall'era Adenauer che si riverberano nell'oggi (cosí nei titoli di coda passano le silhouette di tutti i cancellieri federali — ad eccezione di Willy Brandt — sino a Schmidit per evidenziare la continuità di una data politica). Nella sua traduzione fassbinderiana, il melodramma rappresenta, insomma, una funzione di scettica riflessione sul presente. Inoltre — e qui sta il secondo elemento innovativo di *Il Matrimonio* — la parola e il sonoro arricchiscono di una dimensione sinora ignota al cinema di Fassbinder la grande pregnanza del visivo, come nella scena da apoteosi del ritorno di Klaus Löwisch commentata dalla diretta di una famosa partita di calcio (RFT-Ungheria, 3-2, Berna 1954, Coppa del mondo) che chiude sintomaticamente questo splendido film, una delle vette (forse l'unica) di questa Berlino '79.

Ménesgazda di A. Kovács (Ungheria)

Ancora gli "infelici" anni cinquanta nell'ungherese *Ménesgazda* (Il recinto) di András Kovács, l'unica opera dei paesi socialisti vista alla Berlinale, perché passata il primo giorno di programmazione. Tratto da un romzneo di István Gáll, il film di Kovács si colloca insieme a *Angi Vera* di Pál Gábor e a *L'uomo di marmo* di Andrzej Wajda nel filone di una sempre meno reticente ma necessariamente circonstanziata riflessione sul recente passato stalinista. La pesante atmosfera di sospetto e di abbrutimento politico di quell'epoca viene esemplificata sul caso di un giovane comunista (Jósef Madaras) che pur privo di qualunque esperienza in materia viene inviato dal partito a dirigere un allevamento di cavalli in cui lavorano ufficiali e sottufficiali del passato regime. Al film, girato con vivido realismo, è stato giustamente imputato di affondare in una lontananza mitologica che ne attenua la carica polemica e fa svanire i riferimenti al presente. Questo pericolo di scarsa incidenza politica ci sembra tuttavia riscattato a livello cinematografico da una grande pregnanza dell'impianto visivo dove la fotografia ritrae in toni sfumati il paesaggio triste di un'epoca triste. Rispetto allo scheletrico e nevrotico "realismo" dei polizieschi-politici di matrice occidentale, *Ménesgazda* ha il merito di privilegiare un'accurata ricostruzione d'epoca paradossalmente lirica, solo a tratti interrotta dai momenti culminanti della narrazione: il viaggio verso un campo di lavoro del protagonista che ritiene di essere stato arrestato per una colpa kafkiana; la fucilazione dei cani intorno alla fattoria da parte della polizia politica

come monito ai suoi occupanti; la disperata rivolta finale degli ufficiali culminata con l'uccisione del giovane dirigente comunista e la loro fuga probabilmente senza scampo.

Askndrie... lie?
di Y. Chahine
(Egitto-Algeria)

Sempre sulla memoria storica *Askndrie... lie?* (t.l.: Alessandria... perché?, premio speciale della giuria) ambientato nel 1942 con la città occupata dagli inglesi mentre le truppe nazi-fasciste si trovavano alle porte. Diretta da uno dei veterani del cinema di lingua araba, Youssef Chahin, questa coproduzione egiziano-algerina sembra allontanarsi dal piú marcato realismo di precedenti film dell'autore di *La terra* e *Il passero* che l'avevano reso noto anche in occidente. Nei sogni "americani" del protagonista diciottenne Yehia (Mohsen Mohiedine) che innamorato di Esther Williams inscena una soap-opera antihitleriana disertata dalla High Society egiziana di cui il giovane fa marginalmente parte, si riflettono probabilmente piú i ricordi personali del regista (che dopo la guerra aveva studiato cinema in California) che non un serio tentativo di ricostruire quei giorni, curiosi e tragici al tempo stesso. Comunque sia, *Askndrie... lie?* conserva un profumo naïf proprio in quell'ingenuo gioco del protagonista con l'americanismo che rappresenta forse un'autoironico ritratto di Chahin da sempre influenzato dalla drammaturgia e dagli stilemi del cinema hollywoodiano.

L'amour en fuite
di F. Truffaut
(Francia)

Irrimediabilmente datato nella sua ipotesi di fondo non può non apparire l'ultimo film di Truffaut, *L'amour en fuite*, quinta e ultima (?) avventura di Antoine Doinel (*Les quatre cents coups, L'amour à vingt ans, Baisers volés, Domicile conjugal*). Datato perché la soggettività esasperata che sconfina nel narcisismo, della sacra trinità Truffaut/Léaud/Doinel, vuole rilanciare un'idea di cinema "anni sessanta" irrimediabilmente logora e consunta. Come si può alle soglie dell'ottanta riproporre la mediazione dell'attore/personaggio come funzione autobiografica senza cosí costruire la piú classica delle operazioni rétro? Non che *L'amour en fuite* non si lasci piacevolmente vedere e che non si possa ammirare la sempre alta qualità artigianale del film dove sono stati inserite scene ed inquadrature delle precedenti "avventure". Ma l'irritazione cresce in progressione geometrica via via che nel flusso delle immagini si riconosce con chiarezza l'intento del regista francese di erigere un monumento a se stesso. Truffaut ha dichiarato di voler far morire il suo alter ego Doinel — ci auguriamo che non ci ripensi liberandosi, cosí, da una vera e propria ossessione e si riprenda da quella crisi creativa in cui da anni sembra caduto.

Nosferatu Phantom der Nacht
di W. Herzog
(Germania Occ.-Francia)

A proposito di ambizioni e di scivoloni: *Nosferatu Phantom der Nacht* (Nosferatu, il principe della notte, orso d'argento a Henning von Gierke per la migliore scenografia) di Werner Herzog. E' quasi banale ricordare come tra tutti i film-maker del "Nuovo Cinema Tedesco" Herzog sia quello che ha piú punti di contatto con quei registi come Murnau che, all'interno della tradizione d'atelier della cinematografia weimariana, imposero una poetica di "grandi spazi", una presenza vivente del paesaggio. Perciò, dato il suo gusto per l'irrazionale e il diverso, come

non riconoscergli congeniale la possibilità di realizzare un remake del famoso capolavoro degli anni Venti? Del film si parla in altra parte di questo fascicolo; noi ci limiteremo ad esprimere dissenso dal giudizio formulato da Pepoli: a nostro avviso Herzog, tradendo le attese, ha travisato i presupposti da cui era partito Murnau compiendo in questo modo una sorta di suicidio nei confronti di se stesso e del proprio cinema. Nel suo *Nosferatu* il paesaggio della Transilvania rimane pura decorazione, l'uso dei simboli onirico-telepatici è piú che rozzo mentre i personaggi vengono estraniati dall'atmosfera di terrore frantumando quell'aura cosí genialmente costruita da Murnau sul nesso paura-natura. Né valgono a salvarlo in questo contesto le puntuali citazioni dall'originale con il rifacimento preciso della maschera del vampiro e con l'utilizzazione di inquadrature identiche. Bisogna rendere merito però ad Herzog di aver compiuto un'operazione coraggiosa nei confronti del genere (e del pubblico): ha eliminato cioè ogni traccia di suspense conferendo al racconto di Bram Stoker un'andatura estremamente rettilinea in cui, mancando alti e bassi, i tempi morti assumono una dimensione epica da apocalisse (come ad esempio nella scena della piazza principale di Wismar con la tetra processione delle bare). E' questo il registro piú funzionale e riuscito di *Nosferatu* dove prevale un eccellente gusto iperrealistico per la coreografia e risalta l'ottima fotografia. Troppo poco, però, per emulare Murnau.

Kassbach
di P. Patzak
(Austria)

Conosciuto come paese cinematografico soltanto per una sua passata e gloriosa emigrazione, l'Austria continuerà a rimanere nell'anonimato anche dopo *Kassbach*. Il regista Peter Patzak scambia, infatti, le sue buone intenzioni antifasciste per il cinema con risultati assai poco incoraggianti. Questo ritratto del bottegaio Kassbach che tiranneggia la famiglia ed organizza azioni contro la sinistra e i lavoratori immigrati, non va al di là di una denunzia anche giusta della latenza (e virulenza) di determinati comportamenti reazionari nella piccola borghesia, senza però che il film si elevi mai dalle secche del compitino sociologico. Un quadro del fascismo quotidiano che nell'indiscriminata accumulazione di elementi negativi caricati sulla figura del protagonista rischia di sortire l'effetto contrario a quello voluto dal regista.

Blue Collar
di P. Schrader
(U.S.A.)

Con *Blue Collar* (fuori concorso) e *Hard Core*, primo e secondo film di regia dello sceneggiatore Paul Schrader (*Taxi Driver*, *Yakuza*, ecc.) torna finalmente a spirare qualche alito di cinema. Nuova (o per lo meno inconsueta) per la drammaturgia hollywoodiana l'ambientazione dei "colletti blue" di Schrader: una fabbrica automobilistica — in realtà di taxi — dove un gruppo di tre operai progetta un grosso "colpo" contro le casse del loro corrotto sindacato. Il regista, ovviamente, usa il corpo proletario soltanto come sottofondo da cui far partire il plot e non si può fargliene una colpa — come certo qualcuno farà scoprendo la mancanza di "realismo" del cinema americano! — se non ha girato un documentario sociologico sulla grande industria di Detroit. Inoltre manca totalmente la descrizione della controparte padronale se non nelle vesti dei loro servi sciocchi: i capireparto (« i padroni

sono dei "cattivi" per definizione e convenzione — ha dichiarato Schrader —: li si accetta come tali e non hò quindi bisogno di mostrarli »). Restano, però, a livello delle motivazioni politiche del film, l'esibizione di un lavoro oltremodo "fetente" e l'impossibilità da parte degli operai di poter soddisfare i propri bisogni materiali — e queste sono le motivazioni che determinano l'azione del gruppo. Duro, inoltre, è il giudizio che *Blue Collar* dà del sindacato automobilistico, presentato come una gang mafiosa irriformabile. Sono frammenti di realtà ricomposti nell'universo della fiction che dettano all'opera di Schader un tono aspro, forte come il refrain musicale del film che seppure non esprime grandi verità ha il pregio dell'originalità e di una buona fattura. Molto piú deludente, invece, *Hard Core* dove si nota una maggiore levigatezza tecnica pagata però a spese di una narrazione decisamente tradizionale. A differenza di *Blue Collar* che « non aveva alcun preciso punto di vista politico » e lo scopriva soltanto nello svolgimento dell'azione, l'opera successiva di Schrader ci presenta sin dall'inizio una figura a tutto tondo dai sani e incorruttibili princípi conservatori. Da questa staticistà di fondo del personaggio — modellato, lo ha affermato il regista, sulla personalità del padre — *Hard Core* non riesce mai a liberarsi e l'opera si regge soltanto sull'indagine e sui colpi di scena sortiti dalla "discesa agli inferi", nel mondo della pornografia, di un buon borghese americano alla ricerca della figlia (giustamente) scappata di casa. Narrato dal punto di vista soggettivo del protagonista — una splendida interpretazione di George C. Scott, che conferisce una corposità credibile al personaggio —, il film si compiace non poco del suo dichiarato "calvinismo" e allo spettatore non resta che il compito di accettare o respingere la cucina precotta di Schrader, dato che tutto il lavoro delle immagini si muove a senso unico nella sottolineatura del carattere del protagonista. Un po' poco per conferire a *Hard Core* lo spessore drammaturgico che la materia da lui trattata avrebbe richiesto.

Hard Core
di P. Schrader
(U.S.A.)

Noiosa giornata di calligrafismo esangue quella della presentazione di *L'adolescente* di Jeanne Moreau e di *Ernesto* di Salvatore Samperi (Orso d'argento per la migliore interpretazione maschile, un vero furto di Michele Placido nei confronti di George C. Scott). Alla seconda prova dietro la macchina da presa, la Moreau non mostra sensibili miglioramenti rispetto al precedente *Lumière*: la sua giovanissima Marie, innamoratasi di un medico di campagna alla vigilia dello scoppio della seconda guerra mondiale, non riesce mai ad assurgere ad una sostanza di personaggio come una "story" cosí esile avrebbe richiesto. Né valgono a salvare il film dalla sua inconsistenza la bellezza della fotografia o la raffinatezza degli attori (Simone Signoret, la nonna; Edith Clever, la madre) che anzi, paradossalmente, rendono ancora piú evidenti i difetti strutturali dell'opera della Moreau. I composti fremiti sessuali dell'*Adolescente* diventano, more italico, terreno di pesanti esercizi dello stile Samperi.

L'adolescente
di J. Moreau
(Francia-Germania Occ.)

Poco rimane in questo *Ernesto* delle pagine del romanzo incompiuto e semiautobiografico di Umberto Saba e ancor meno dell'atmosfera della Trieste asburgica. Non sarebbe un gran danno, se il film vivesse una

Ernesto
di S. Samperi
(Italia)

sua vita propria abbandonando il campo della letteratura. Purtroppo non è questo il caso dell'*Ernesto* di Samperi dominato sin nei minimi particolari dalla confezione e da quell'aria di *déjà vu* che si avverte sempre all'inizio di ogni inquadratura.

Albert-warum?
di J. Rödl
(Germania Occ.)

L'esatto contrario si può dire della piccola rivelazione del Festival: *Albert-warum?* (t.l.: Albert-perché?), già presentato con successo al Festival di Hof e quindi fuori concorso. Prodotto dalla "Hochschule für Fernsehen und Film" (uno dei due Centri sperimentali tedeschi) di Monaco dove il regista Josef Rödl ha studiato e si è laureato con questo film, *Albert-warum?* potrebbe rappresentare quell'emergenza di nuovi talenti, quella terza generazione di cineasti, di cui si comincia a parlare in Germania. L'opera sorprendentemente fresca si situa in una felice costellazione tra documento e fiction, tra realtà e memoria, in una zona già al di là della programmaticità del cosiddetto Heimatfilm critico fine "anni Sessanta", il cui piú noto prodotto fu *Jagdszenen aus Niederbayern* (Scene di caccia di Bassa Baviera, 1968) di Peter Fleischmann. Girato nel villaggio natale dell'autore, il film di Rödl rappresenta uno spaccato assai vivido della triste vita di provincia narrata attraverso la vera storia di Fritz Binner, considerato lo "scemo del villaggio" e perciò escluso e discriminato dalla piccola comunità. I parallelismi tra la realtà e la fiction (l'opera termina con il suicidio del protagonista) hanno assunto caratteri agghiaccinti: Binner è morto subito dopo la fine delle riprese per abuso d'alcool. E' un'ulteriore e tragica conferma della tesi che il film riesce molto bene ad illustrare con tristi immagini in bianco e nero: l'incomprensione può essere altrettanto letale dell'omicidio.

David
di P. Lilienthal
(Germania Occ.)

Molto si è discusso sull'assegnazione dell'orso d'oro al *David* di Peter Lilienthal che come la Maria Braun fassbinderiana si propone di dare il ritratto di un'epoca. C'è da dire che tra i due film non c'è paragone e che probabilmente per motivi di alchimie si è preferito premiare l'opera meno aggressiva e ricca di implicazioni che si estendono sino al presente. Ciò non vuol togliere nulla al *David* che pure è un buon film: tratto dalle memorie di Joel König, l'opera di Lilienthal si distacca dai residui didascalico-didattici ancora presenti nei precedenti film del regista berlinese (*La Victoria*, 1973; *Es herrscht Ruhe im Land*, 1975). Con una utilizzazione assai attenta dei mezzi del grande cinema (buona la fotografia di Al Ruban, il cameraman di Cassavetes), Lilienthal ancora una volta, seguendo il suo stile labirintico e distratto, non ritrae avvenimenti spettacolari ma la vita quotidiana, il destino e la fuga di un giovane ebreo, David, senza alcuna coscienza politica che vede stringersi intorno a sé la morsa della "soluzione finale" nazista. All'accurata ricostruzione della vita nel III Reich si accompagna la constatazione terribile e sconcertante che nessuna delle vittime predestinate restate in Germania pensava di essere condannata ad uno sterminio e ad opporre una resistenza attiva. Il protagonista si trova, perciò, nel mezzo di un meccanismo di cui comprende in fondo solo il dato immediato della sopravvi-

venza: inizia l'eterna fuga senza fine di un ebreo errante svegliatosi come nella Metamorfosi kafkiana in un mondo che non è piú il suo. In questa originale chiave di lettura con cui Lilienthal ha riproposto un terribile dramma storico, il regista berlinese non soltanto ha recuperato le sue precedenti esperienze di adattatore televisivo di opere letterarie (Arrabal, Gombrowicz, Robert Walser) ma le ha sostanziate con gli strumenti del cinema spettacolare in un lucido film politico che sino ad oggi ha rappresentato il meglio della sua produzione.

Movie Movie
di S. Donen
(U.S.A.)

Un melodramma sociale sullo sfondo del mondo della boxe, un musical ed un trailer aviatorio sono il triplice omaggio di Stanley Donen alla Hollywood degli anni Trenta e ai suoi generi codificati. *Movie Movie* certamente non apparterrà al cinema del futuro ma neanche a quello del passato come molti critici con eccessiva fretta si sono sentiti in dovere di sentenziare. Per costruire una vera operazione rétro, infatti, c'è bisogno di una memoria storica del cinema di quegli anni che la televisione ha ormai irrimediabilmente corrotto nel grande pubblico. Di conseguenza il film di Donen si inserisce in una sorta di vuoto, risultando cosí una stravaganza molto godibile e per di piú senza quell'aria un po' saccente e professorale del Bogdanovich di *Silent Movie*. Rispetto ad esso, poi, *Movie Movie* non dà l'impressione di essere una operazione a tavolino: è una sorta di ritorno del regista alla propria giovinezza con quel pizzico di nostalgia che ogni operazione del genere comporta ma anche con una sottile vena ironica che lo stesso titolo sottolinea: di cinema-cinema si tratta. Da segnalare, infine, nel ruolo di protagonista delle due storie principali George C. Scott sempre in gran forma.

Messidor
di A. Tanner
(Svizzera-Francia)

Come si può finire, senza volerlo, nella spirale del terrorismo? E' quello che si chiede nei moduli soffusi e sognanti del "Nuovo Cinema Svizzero" Alain Tanner con *Messidor* — il nome del primo mese dell'estate nel calendario della rivoluzione francese —, l'unica delle opere presentate in concorso negli ultimi due giorni di cui valga la pena di riferire. Girato senza sceneggiatura e in sequenza temporale, interpretato da due attori praticamente debuttanti (Clementine Amouroux e Catherine Retoré), *Messidor* ha molte somiglianze strutturali con *Im Lauf der Zeit* (Nel corso del tempo) di Wim Wenders: anch'esso, infatti, vive della bellezza del paesaggio, amorosamente ripreso da Renato Berta, che si trasforma in elemento strutturale della storia, dettando i tempi, gli stati d'animo, il *ductus* del plot. Inoltre il film di Tanner vuole essere sotto forma di road-movie la radiografia di una nuova generazione alla ricerca di se stessa e delle proprie forme di vita e d'espressione. Ma il paragone con *Im Lauf der Zeit* si ferma qui, perché rispetto alla densità e alla compattezza dell'opera di Wenders, *Messidor* (e Tanner) non riescono ad individuare una linea narrativa unitaria. Il film vaga tra un piano soggettivo, quello molto bello dello spunto iniziale — due ragazze, l'una commessa, l'altra studentessa, senza essersi conosciute prima decidono, quasi per gioco, di intraprendere un viaggio, privo di uno scopo e di

una meta, nella Confederazione Svizzera, "finché dura il denaro" — ed un piano oggettivo: la freddezza e la mortalità del sistema che lentamente ma in modo inesorabile stritola le due protagoniste. *Messidor*, cosí, inizia come un film sui comportamenti della generazione post-sessantottesca per mutarsi in una ben piú banale parabola politica sul clima repressivo della "ospitale" Svizzera. Quando circa alla metà del film il regista cessa di interessarsi alla psicologia delle sue due figure — mentre ci si attenderebbe che venisse sviluppato lo strano rapporto di concorrenza-amore tra Jeanne e Marie — e la storia si avvia verso la sua prevedibile conclusione, anche lo spettatore, che non ha piú nulla da scoprire se non un'ingenua lenzioncina politica, perde interesse al film. Si evidenziano d'improvviso tutti gli aspetti negativi del cinema "improvvisato" ed una certa noia si insinua insidiosa. Pur con questo difetto di fondo l'ultima opera dell'autore di *Jonas* rimane tra le cose piú interessanti passate alla Berlinale.

Superman di R. Donner (U.S.A.)

In linea con la mediocrità generale della manifestazione a premi — con cadute negli abissi come nel caso di *Meetings with Remarkable Men* di Peter Brook, orso d'oro per il peggior film del Festival — anche l'opera di chiusura: *Superman* di Richard Donner (fuori concorso). Questo film arcimiliardario (trentacinque milioni di dollari) brilla per una sceneggiatura indecente (firmata tra gli altri da Mario Puzo e Robert Benton!) e per una scarsissima fantasia nell'uso degli effetti speciali — insomma una macchina desiderante la retrocessione in serie B. E' come se *Superman* risultasse handicappato dal derivare da fumetti irrimediabilmenti desueti e che quindi la sua carica di invenzione fantastica si rivelasse "arretrata" rispetto agli sviluppi marcati da *Guerre stellari* o da *Incontri ravvicinati del terzo tipo*. In confronto a questi due film, l'opera di Donner non presenta né la fantasmagoria e i fuochi d'artificio dell'uno e neppure la solida costruzione narrativa dell'altro. Privo di dignità cinematografica e/o televisiva, questo *Superman* ci appare un grossolano errore di management industriale che i produttori dovrebbero cercare di contenere nella seconda puntata (girata contemporaneamente a questa). Forse l'aria del vecchio continente (il film è di produzione inglese) non è delle piú favorevoli alle altezze mitologiche che il personaggio in questione avrebbe richiesto.

II - Il Forum internazionale del giovane cinema

Nato nel 1970 sul modello di Pesaro e dalla "Quinzaine des réalisateurs" e con le stesse tendenze innovative, l'Internationales Forum des jungen Films ormai da tempo si è affermato come una delle piú importanti manifestazioni internazionali del nuovo cinema. A seguito della crisi di quest'anno che non lo ha toccato minimamente e che anzi ne ha fatto risaltare la vitalità, il Forum dalla prossima edizione perderà, se non altro organizzativamente, la sua caratteristica originaria di "Controfestival" dato che la nuova regolamentazione in vigore dall'ottanta prevede la nomina di Ulrich Gregor a codirettore di tutta la Berlinale

mentre il Forum si affiancherà con uguali diritti alla manifestazione a concorso. In questa sua ultima edizione "indipendente" (l'anno prossimo si vedrà cosa è cambiato nella sostanza), tra programma principale e rassegne collaterali (un "Panorama del Nuovo Cinema Indiano": undici titoli da *Pather Panchali* (1955) di Satyajit Ray a recentissime opere di Mrinal Sen e Shyam Benegal; una sezione video; i "Nuovi Film Tedeschi") il Forum ha presentato un cartellone imponente, da vero Festival nel Festival e da esso spigoleremo le opere piú interessanti. Grande apertura tedesca con i film di Fassbinder e Syberberg. Anche se Fassbinder è ormai tutt'altro che uno sconosciuto, bene si è fatto a presentare *In einem Jahr mit 13 Monden* (girato dopo di *Die Ehe der Maria Braun*, ma già uscito nelle sale mentre proprio in questi giorni qui a Berlino l'instancabile regista tedesco sta preparando per Cannes *Die dritte Generation*, una tragicommedia sulla terza leva del terrorismo). Rispetto alle scelte formali di *Maria Braun* e di *Despair*, in questa sua ultima opera Fassbinder ritorna un po' alle sue origini, ai moduli di un cinema piú legato allo sperimentalismo e al teatro. Nato in un momento di forte tensione emozionale (per la morte dell'amico Armin Meier, quello stesso che appariva nell'episodio di *Deutschland im Herbst* nelle vesti, reali, di suo coinquilino), *In einem Jahr mit 13 Monde* (t.l. In un anno con 13 lune) segna un'ulteriore tappa in una carriera che non finisce mai di stupirci. Infatti, se tematicamente il film riprende i topoi di *Faustrecht der Freiheit* (Il diritto del piú forte), in realtà si contraddistingue per un vigore ed un'amarezza sinora insuperata. Oltre alla sceneggiatura e alla regia, Fassbinder ha curato personalmente anche la fotografia, le scenografie e il montaggio astendosi soltanto da una sua partecipazione davanti alla macchina da presa. Gli ultimi cinque giorni di passione del(la) protagonista Erwin/Elvira Weishaupt, un transessuale incapace di riappropriarsi della propria identità, sono scanditi da un continuo riferimento ai mass-media (televisione e cinema) mentre il sonoro, ancor piú che in *Maria Braun*, assume un ruolo preminente. Caratteristica, a questo riguardo, la splendida scena nel mattatoio di Francoforte dove la macchina da presa segue le fasi automatizzate della macellazione delle bestie e la voce off di Ingrid Caven narra le sue esperienze ad Erwin (Volker Spengler) sino a recitare in un crescendo delirante il monologo del « Torquato Tasso ». Per cogliere i progressi compiuti da Fassbinder in questa direzione, basta confrontare la suddetta sequenza con una analoga di *Wildwechsel* (Selvaggina di passo, 1972): un'arricchita funzione del suono e del dialogo fabulatorio, che qui lavora come strumento fantastico e di memorarizzazione, rimettono in discussione un rapporto consolidato con il visivo che Fassbinder, pur essendo un autore di ascendenza teatrale, aveva sempre privilegiato. Nuove sono anche le brevi "puntate" fuori dai chiusi ed ossessivi interni della piccola e grande borghesia tedesca, verso gli spazi demoniaci del paesaggio urbano francofortese: è l'apertura di un'altra dimensione sociologica che serve da contrappunto alle "stazioni" della passione di Erwin/Elvira. Essa viene narrata dal regista tedesco con una scansione "a blocchi", con una dilatazione dei tempi

In einem Jahr mit 13 Monden di R.W. Fassbinder (Germania Occ.)

che richiama la staticità dei suoi film anni Sessanta piuttosto che la fluidità degli ultimi melodrammi flamboyant. Ancora una volta Fassbinder ha rinnovato se stesso e il proprio cinema.

Hitler, Ein Film aus Deutschland di H.J. Syberberg (Germania Occ.-Francia)

Sull'*Hitler, Ein Film aus Deutschland* (t.l.: Hitler, un film dalla Germania) di Hans Jürgen Syberberg sarebbe necessario soffermarsi a lungo, molto di piú di quanto sia possibile in questa sede, dato che quest'opus di sette ore rappresenta, a nostro avviso, una delle opere maggiormente innovative dell'ultimo decennio. Rispetto ad altri suoi illustri colleghi della RFT, Syberberg sembra aver compiuto un cammino inverso riguardo al rapporto (centrale nella tradizione tedesca) cinema-teatro. Mentre alcuni sono partiti da un'esperienza e da un'ottica teatrale depurandola man mano — è il caso di Fassbinder — o contaminandola, come in Schroeter, con umori underground, già dal *Ludwig-Requiem für einem jungfräulichen König* (t.l.: Ludwig-Requiem per un re vergine, 1972), Syberberg aveva optato per una teatralizzazione del medium cinematografico come cifra stilistica del suo lavoro. Tuttavia — ha avvertito in una intervista ai « Cahiers » — « la posizione di chi guarda come a teatro non corrisponde al modo in cui il testo è recitato, a quello in cui sono fatte le immagini, il suono, tutte cose che appartengono tipicamente al cinema e al montaggio cinematografico ». Cosí l'esibizione della scena come "finestra sul mondo", la fissità dell'occhio della cinepresa che può muoversi (per motivi economici) solo lungo il proprio asse con l'ausilio dello zoom assumono nell'estetica syberberghiana tutt'altra funzione da quella del teatro filmato: le proiezioni "Aufpro" (un complesso sistema che migliora la tecnica del trasparente) e la colonna sonora nel suo montaggio interno e in quello con il visivo, si fondono con gli altri elementi cinematografici per produrre un affascinante sistema su cui Syberberg impianta il suo cinema saggistico. La distanza con i tentativi di integrare il cinema nel teatro cosí come vennero attuati negli anni Venti da Ejzenštejn, Piscator e dall'espressionismo, non può essere piú grande ma, anche, se in una misura molto minore, nell'attuale era elettrica, con l'esperimento fassbinderiano di *Bremer Freiheit* (t.l.: La libertà di Brema, 1972) cofirmato non casualmente da Dietrich Lohmann, il cameraman che per Syberberg ha sviluppato il sistema "Aufpro". Anche in questa ripresa televisiva vennero utilizzate proiezioni posteriori che creando significati simbolici diventavano una sorta di basso continuo che accompagnava l'azione. Tuttavia il centro del freddo dramma fassbinderiano rimaneva confinato, come da tradizione, agli attori sulla scena, mentre nell'*Hitler* palcoscenico piano visivo e sonoro tendono alla sintesi e ad un costante gioco di specchi e di rimandi. In questo suo ultimo film, che conclude una trilogia tedesca (*Ludwig*, ... *Karl May*, 1974), Syberberg ha raggiunto la perfezione del metodo. Sempre in bilico tra abissi metafisici, intuizioni geniali ed affermazioni piú che opinabili, l'*Hitler*, che ha scatenato una valanga di polemiche dentro e fuori la RFT, si propone di demonizzare il demonio con i suoi stessi mezzi, di ricercare quel dittatore che si annida in ognuno di noi. Hitler — ha spiegato il regista — « è una figura storicamente

negativa trasformata in mito negativo, in leggenda, e ciò permette di annientarlo ». Francamente dopo una sola visione di questo film eccezionalmente ricco sarebbe presuntuoso dare un giudizio definitivo sugli intenti ideologici che hanno guidato l'autore a questa operazione. Restano ferme, però, l'ammirazione per un tentativo che si propone di non regalare alle "forze del male" il cosiddetto irrazionalismo e l'innegabile fascino, non solo intellettuale, che traspare dal suo cinema — una di quelle rare opere che rimarrà anche a distanza di tempo un punto fermo nella cinematografia degli anni Sessanta.

Sürü
di Z. Ökten
(Turchia)

Tra i film di maggior successo di pubblico e di critica (premio OCIC e Otto Dibelius) va segnalato *Sürü* (t.l.: Il gregge) di Zeki Ökten su sceneggiatura di Yilmaz Güney, il regista turco che, vittima di una provocazione fascista, continua malgrado varie proteste internazionali ad essere detenuto nelle carceri del suo paese. Rifiutata dalla sezione a concorso — e considerata la media dei film presentati c'è veramente da stupirsene — l'opera di Ökten descrive il viaggio e l'impatto con la città di una famiglia patriarcale che trasporta e vende il proprio gregge di pecore. Lo scontro tra due culture differenti, gli orrori dell'industrializzazione selvaggia, la drammaticità della situazione politica vengono articolati in questo *road-film* contadino con un piglio registico abbastanza sicuro ed una asciuttezza che rinunzia al patetismo populistico comune a molti film del genere. Opera dal marcato impegno socio-politico, *Sürü* non si compiace della sua ideologia ma cerca di scavare nelle radici psicologiche del problema del sottosviluppo, osservando con amore-odio sia l'angustia dei rapporti nella famiglia patriarcale che i piú vistosi e devastanti fenomeni del cosidetto progresso urbano.

Baara
di S. Cissé
(Mali)

Ancora dal terzo mondo, un film del Mali, *Baara* (t.l.: Il portatore) già vincitore del secondo premio al Festival di Cartagine. L'opera di Suleyman Cissé non ha certo la robustezza narrativa di *Sürü* ma può essere presa come un buon esempio del livello di appropriazione delle tecniche cinematografiche da parte dei cineasti africani senza che ciò significhi un rifiuto della propria coscienza nazionale e di un proprio modo di narrare (cfr. anche « Bianco e Nero », 1978 n. 5/6, p. 205). Sempre per restare in terra africana, proseguiamo con Merzak Allouache che nel 1976 si era fatto notare con *Omor Gatlato* (anch'esso ripresentato al Forum), un'opera considerata rivoluzionaria nel panorama del cinema algerino. *Les aventures d'un héros* non mantengono purtroppo le speranze suscitate da quella opera prima: costruito su voluti registri naïf e comici il film contraddice se stesso per il riferimento colto intorno a cui ruota la narrazione: l'*Entwicklungsroman* goethiano. Anche la comicità dopo poco perde ogni carattere d'ingenuità evidenziando il difetto di fondo del film: quello di essere un'operazione fredda e costruita a tavolino. Il desiderio del regista di voler offrire un prototipo di film nazionale del terzo mondo che abbandoni l'oleografia documentaristico-realista, si è dimostrato un boomerang. Film fallito, *Les aventures d'un héros* ha il merito di segnalare una tendenza nuova nel cinema africano, quella

Les aventures d'un héros
di M. Allouache
(Algeria)

favolistico-naïve che attende ancora di passare dalla teoria alla pratica cinematografica.

La Spagna ha rappresentato quest'anno uno dei principali "focus" del Forum; del nutrito pacchetto che annoverava *La torna* — la ripresa dell'omonimo spettacolo teatrale del gruppo "Els Joglars", un'aggressiva satira della giustizia spagnola che è costata ai suoi autori due anni di carcere —, *Toque de queda* di Iñaki Nuñez, *Ocaña* (cfr. « Bianco e Nero » cit., pp. 158-159) e tre documentari di controinformazione della serie *Noticiari de Barcelona* prodotta dall'Istituto Catalano di Cinema, il film che preferiamo è *La vieja memoria*. Il documentario di Jaime Camino, che qualche anno fa aveva presentato alla Berlinale *Las largas vacaciones del 36* (1975), lavora sul grande rimosso collettivo della vita spagnola: la guerra civile e i ricordi degli ex-combattenti di parte repubblicana che per quasi quarant'anni non hanno avuto la possibilità di esprimere le loro tesi all'opinione pubblica del proprio paese. In quindici interviste con personalità del periodo (tra cui la "pasionaria" Dolores Ibarruri, il generale Enrique Lister, l'anarchica Federica Montseny, José Maria Gil Robles) integrate da materiale d'archivio, Camino nelle quasi tre ore del suo documentario, oltre a darci una ricostruzione storica della vita della Repubblica, si propone una specie di seduta psicanalitica a distanza. Da un montaggio attento dietro cui il regista nasconde la propria posizione politica, come per esempio nel colloquio indiretto tra la pasionaria e la Montseny dove le due donne si contraddicono reciprocamente (« la memoria tanto quella individuale quanto quella collettiva non è oggettiva, non è storia ma ricordo soggettivo » — ha affermato l'autore), emerge un puzzle, una realtà frastagliata che non impone allo spettatore d'oggi una soluzione a senso unico bensí un taglio prismatico, un'occasione per imparare a riflettere e ripensare un passato amaro.

La vieja memoria
di J. Camino
(Spagna)

Positivo il bilancio del cinema italiano tutto televisivo (*Maternale* di Giovanna Gagliardo e *La macchina cinema* del team Agosti/Bellocchio/Petraglia/Rulli), ma ancora piú positivo quello del cinema francese che ha fornito un'immagine di vitalità assai lontana dal reale stato di crisi di quella cinematografia. L'esile ma straordinaria favola narrata da Adolfo Arrieta in *Flammes* — il suo settimo film ma il primo prodotto con denaro istituzionale, dall'INA — probabilmente realizza quell'ideale cosí clamorosamente mancato dalla Moreau e da Allouache. Tuttavia, ad uno sguardo piú attento, il delicato spunto fantastico (l'amore concreto ed onirico al tempo stesso di un'adolescente per un pompiere, l'unico che possa "spegnere il fuoco interiore" della ragazza) non è tanto finalizzato ad un'operazione naïf o di languori industriali, bensí ad un cinema che vive di grande cultura, nei vuoti, nelle ellissi, negli sguardi, nel non-detto della narrazione filmica, in quel limbo dove si perdono i confini tra realtà e sogno. Nella sua esibita fragilità, *Flammes* deve essere presa molto sul serio come la grazia sottile del rococò.

Flammes
di A. Arrieta
(Francia)

L'hypothèse du tableau volé di R. Ruiz (Francia)

Un piccolo capolavoro è *L'hypothèse du tableau volé*, uno di quei rari film (come l'*Hitler* di Syberberg) che se non ci si trovasse nel mezzo di una macchina infernale come un grande Festival, si amerebbe vedere e rivedere per decifrarne i risvolti nascosti, i segreti, i significati cifrati, abbandonandosi ai giochi della fantasia e dell'intelletto. Liberamente tratto da « Baphomet » di Pierre Klossowski, l'opera di Raúl Ruiz — il regista cileno trapiantato a Parigi — ci guida insieme ad un collezionista d'arte, una straordinaria fotografia in bianco e nero (Sacha Vierny, Maurice Perimond) ed una misteriosa voce-off (l'alter-ego del collezionista?), nei misteri dei quadri di un altrettanto misterioso pittore del XIX secolo: Tonnerre. E' un viaggo di sessantasette minuti nel principio di non-contraddizione dove alla fine lo spettatore non è piú sicuro del proprio ruolo (« confidente, testimone o complice »?) nei confronti delle ipotesi su un quadro che si presume rubato. Oltre il dilemma vero-falso di Orson Welles in *F for Fake* (che, come si ricorderà, parte, ma in tutt'altra direzione, dalla meditazione su dei quadri e su un pittore di falsi), Ruiz si è avventurato nel regno delle chimere e degli interrogativi sui segreti dell'arte giocando piú che il ruolo del detective — sono parole sue — quello del giocatore di scacchi. « Raramente il cinema — ha scritto Pascal Bonitzer — è stato cosí appassionatamente, cosí superbamente cinema ».

Génèse d'un repas di L. Moullet (Francia)

Dall'empireo dei sogni e delle meditazioni di Arrieta e Ruiz, planiamo con il critico e cineasta Luc Moullet verso lidi piú prosaici ma non per questo menc importanti. Una scatola di tonno senegalese, un uovo francese, una banana dell'Equador — tre alimenti qualunque venduti in tutti i supermarket di Parigi — costituiscono il punto di partenza di *Génèse d'un repas*. Ricostruendo l'origine e il cammino economico di questi tre banalissimi prodotti, Moullet riesce a dare un senso concreto e tangibile a concetti come colonialismo, imperialismo, sfruttamento del terzo mondo. Col montaggio di interviste, brani documentari e di fiction, il regista francese visualizza in modo impeccabile alcuni insegnamenti dell'economia marxista senza per questo cadere in una visione assertiva ed ottimistica: alla fine del film egli relativizza le proprie tesi, rivelando che anche lo strumento materiale del suo lavoro, la pellicola cinematografica, rientra in quella stessa catena di sfruttamento che è andato scoprendo. Esempio egregio di documentarismo "imperfetto", di quella tendenza "sporca" che utilizza anche gli stilemi del cinema di *fiction*, *Genèse d'un repas* si contraddistingue per aver preso sul serio e praticato il materialismo storico: partendo dal concreto per giungere all'astratto Moullet non proclama un'ideologia ma la sostanzia "di carne e di sangue" in un'investigazione ricca di colpi di scena come in un buon thrilling americano.

Schwitzkasten di J. Cook (Austria)

Con *Schwitzkasten* (t.l: Bagno turco) del canadese John Cook emigrato in Austria e con *Beschreibung einer Insel* (t.l.: Descrizione di un'isola) di Rudolf Thome e Cynthia Beatt si torna a parlare la lingua di casa. Sceneggiato da Helmut Zenker, lo stesso autore del manoscritto per

Kassbach, Schwitzkasten vince il confronto con il film presentato in concorso proprio là dove esso falliva: nella ricostruzione di un ambiente. In questo impolitico viaggio nella terribile banalità del quotidiano da parte di un giovane stanco della sua esistenza si ritrova una carica polemica nei confronti della società austriaca ignota alle avventure del bottegaio Kassbach. Fotografato in uno spento e diafano colore, il film di Cook vive nell'ebbrezza di un'alienazione totale che è la spia di un profondo scontento socio-esistenziale. Pur con una minore incidenza simbolica e cinematografica, *Schwitzkasten* ricorda alla lontana la costruzione narrativa (un personaggio nei suoi vari incontri) e le atmosfere del film austriaco di Wim Wenders e Peter Handke *Angst des Tormanns beim Elfmeter* (Prima del calcio di rigore, 1971).

Beschreibung einer Insel di R. Thome e C. Beatt (Germania Occ.)

Poco fruttuosa invece l'isola dell'arcipelago delle Nuove Ebridi, teatro naturale di *Beschreibung einer Insel* che inizia come un film etnografico nato da una permanenza di sei mesi in quei luoghi per diventare lentamente una analisi psicanalitica di gruppo del team là trasferitosi. Una operazione, se si vuole, teoricamente interessante che però nella pratica cinematografica si è trasformata in una gabbia aurea dove gli autori rimangono prigionieri dei loro problemi. Trascorsi 192 minuti, lunghi e faticosi, lo spettatore si ritrova solo con un pugno di discussioni poco concludenti, graffiti logori e ridondanti della cultura orale delle "Kneipen" berlinesi di sinistra. In maniera assai meno convincente che non in film precedenti, Thome ha riproposto l'idea di sfruttare una situazione di base come molla per un'analisi e riflessione dei suoi protagonisti (che spesso non sono attori). Ma proprio nell'indiscriminato scambio tra cinema e vita, quando non si tengono presenti alcune esigenze indispensabili come la recitazione o per lo meno la "presenza" fisicocorporea del soggetto ripreso, sta la debolezza del film: ciò che ha un senso al tavolo di una birreria, suona irrimediabilmente falso ed irritante filtrato dall'occhio della cinepresa. *Beschreibung einer Insel* piú che aprire un orizzonte su un cinema d'autoanalisi dei suoi stessi artefici si schiude all'infinità banalità del già detto e sentito, che non riflette piú un oggetto (come è nel caso di *Schwitzkasten*) ma soltanto se stesso.

Zaproszenie do wnetrza di A. Wajda (Germania Occ.-Polonia)

Se Thome e la Beatt si sono avventurati senza scarsa fortuna in un viaggio esotico per rivelare se stessi ed un altra cultura, Andrzej Wajda la scopre magistralmente in casa propria o meglio nell'abitazione di Ludwig Zimmerer, collezionista d'arte e corrispondente della televisione tedesca a Varsavia. Una visita-intervista a questo curioso personaggio è il punto di partenza di *Zaproszenie do wnetrza* (t.l.: Invito ad una visita di interni) per compiere uno straordinario itinerario nell'arte popolare e naïve polacca. Mentre le incursioni di Ruiz nel mondo della pittura si prestavano ai giochi della fantasia e del mistero, quelle di Wajda mirano invece al piacere dell'occhio e al gusto della riscoperta. Coadiuvato dal direttore della fotografia, Witold Sobocinski, con cui aveva già collaborato in *La terra promessa* e *Le nozze*, il fondatore della "scuola polacca" aggiunge alla sua tradizionale qualità d'imma-

gine un esemplare studio del dettaglio, facendo sí che il film si presenti come un completo manuale audiovisivo della cultura religiosa e mistica del proprio paese. E' un'affascinante ricerca che scandita dalle spiegazioni di Zimmerer ci guida in una terra del tutto sconosciuta ma che possiede anche nei suoi assunti di fondo una carica di originalità situandosi in un cono d'ombra rispetto alle due principali correnti politico-ideologiche della società polacca. Da un lato, infatti, *Zaproszenie do wnetrza*, rivelando una sotterranea corrente mistica della pittura in Polonia, risulterà poco gradito al materialismo di Stato; dell'altro, nell'esplicazione della materialità della sofferenza umana (sotto spoglie religiose), il film mal si presta a reclamizzare l'idealismo cattolico. Ed è in questo spazio che lavora l'opera di Wajda con una totale ed ammirata adesione all'oggetto descritto, e con lo stesso amore che guidò Andrej Tarkovskij nel suo *Andrej Rublëv.*

Geschichte der Nacht di C. Klopfenstein (Germania Occ.-Francia-Italia)

Per concludere questa rapida carrellata sulle principali opere del Forum che ci sembra abbiano in media surclassato per interesse e qualità quella della competizione, vorremmo segnalare due film sperimentali che si distaccano dalla tradizione e dall'ormai ossessionante ripetitività dell'underground: *Geschichte der Nacht* (t.l.: Storia della notte) e *The Devil's Cleavage* (t.l.: La fenditura del diavolo). Come John Ford, anche il giovane regista svizzero Clemens Klopfenstein richiede allo spettatore una grande calma e tranquillità: girando con materiale ultrasensibile bianco e nero egli ha "catturato" in *Geschichte der Nacht* le immagini della notte nelle piú diverse capitali europee quando ogni città sembra vuota e morta. Il fascino di questo caleidoscopio di fantasmi (luci ed ombre, facciate, macchine ferme, strade immote, ecc.) deriva esclusivamente da una sfida e da una provocazione nei confronti del nostro uso atrofizzato della vista, da quel piacere dello sguardo cosí come si esprimeva alle origini della cinematografia, nel cinema muto. Nella sua ricerca di un senso perduto, Klopfenstein eleva — come una gran parte del "Nuovo Cinema Svizzero" — una discreta ma ferma protesta nei confronti di un cinema (e di una televisione) totalmente nevrotizzati dalla *action*.

The Devil's Cleavage di G. Kuchar (U.S.A.)

Piú ambizioso e meno riuscito *The Devil's Cleavage* del newyorkese George Kuchar, una parodia, a volte ermetica, del melodramma americano degli anni Cinquanta. Come Klopfenstein anche Kuchar si pone in polemica indiretta con il cinema massificato: la sua irrisione, però, dei topoi interiorizzati del melò che funziona sulla base di ricordi e citazioni della memoria del cinema, tradisce anche un certo amore per il suo oggetto visto come rispecchiamento dei grandi sentimenti quali l'amore, la morte, la gelosia e la seduzione. Lontano dalla "camp vulgarity" di un *Pink Flamingos* — cosí almeno lo giudica Tony Rayns — *The Devil's Cleavage* rappresenta una riflessione di secondo tipo sul cinema e di terzo sulla natura umana che, seppure non ci convince del tutto, individua una direzione interessante: quella di un uso al tempo stesso ludico e critico del cinema "indipendente".

I premi di Berlino

La giuria, composta da Paul Bartel (Usa), Liliana Cavani (Italia), Ingrid Caven (RFT), Věra Chytilová (Cecoslovacchia, dimissionaria), Julie Christie (Gran Bretagna), Jörn Donner (Svezia), Pál Gábor (Ungheria, dimissionario) Romain Gary (Francia), ha assegnato l'orso d'oro del XXIX Festival Internazionale di Berlino a *David* di Peter Lilienthal (RFT).

L'orso d'argento, premio speciale della giuria, a *Askndrie... Lie?* di Youssef Chahine (Egitto/Algeria) e quello per la migliore regia a *Vinterbørn* di Astrit Hennig-Jensen (Danimarca). L'orso d'argento per la migliore interpretazione femminile a Hanna Schygulla per *Die Ehe der Maria Braun* di Rainer Werner Fassbinder (RFT) e quello per l'interpretazione maschile a Michele Placido per *Ernesto* di Salvatore Samperi (Italia). Un orso d'argento per il miglior team tecnico a *Die Ehe der Maria Braun*, a Sten Holmberg per la fotografia di *Kejsaren* di Jösta Hagelbäck (Svezia) e a Henning von Gierke per la scenografia di *Nosferatu-Phantom der Nacht* di Werner Herzog (RFT).

L'orso d'oro per il miglior film di cortometraggio è stato attribuito a *Ubu* di Geoff Dunbar (Gran Bretagna) mentre quello d'argento a *Phantom* di René Perraudin e Uweschrader (RFT).

Il premio FIPRESCI è andato a *Albert-warum*? di Josef Rödl (RFT) ed ex aequo - per il Forum - a *My Way Home* di Bill Douglas (Gran Bretagna) e a *La macchina cinema* di Agosti/Bellocchio/Petraglia/Rulli (Italia).

Il premio ecumenico è stato assegnato dall'O.C.I.C. (Ufficio cattolico internazionale del cinema) a *Vinterbørn* (per il concorso) e a *Sürü* di Zeki Ökten (Turchia) per il Forum - a *My Way* Home di Bill Douglas (Gran Bretagna) e a *La macchina*
Il premio Otto-Dibelius del Centro Internazionale evangelico del cinema è andato ex-equo a *Albert-warum?* e *Sürü*; premio speciale della giuria (Interfilm) della stessa associazione a Bill Douglas.

Il premio Unesco della CIDALC è stato conferito a *Kassbach* di Peter Patzak (Austria).

I film di Berlino '79

L'adolescente — **r.**: Jeanne Moreau - **s., ad., sc., d.**: Henriette Jelinek, J. Moreau - **f.** (Eastmancolor): Pierre Gautard - **scg.**: Noëlle Galland - **mo.**: Albert Jurgenson, Colette Leloup - **m.**: Philippe Sarde - **so.**: Dominique Dalmasso, Jacques Maumont - **int.**: Laetitia Chauveau (Marie), Simone Signoret (Mamie), Edith Clever (Eva, la madre), Jacques Weber (Jean, il padre), Francis Huster (Alexandre, il giovane medico), Roger Blin (Romain), Juliette Brac (Mélanie), Jean-François Balmer (André), Hugues Quester (Fred), Charles Millot (Adrien), Isabelle Sadoyan (Louise), Bérangère Bonvoisin (Thérèse), Frank Muth (François), Hélène Vallier (Augusta), Michel Lesnoff (Armand), Pierre Forget (Maurice), Jacques Rispal (Jardin), Elisabeth Margony (Gaby), Michel Blanc (Bertin), Maurice Baquet (Jules), Nadine Basile (Rose), Françoise Bette (Violette), Anne Bernier (Suzon), Marjorie Routaboul (Charlotte), Eric-André Vigroux (Jeannot), Eric Revel (Jacquot) - **dp.**: Michel Faure - **p.**: Philippe Dussart, per Carthago Films, Parigi/Janus Film, Francoforte-SWF, Germania Occ. - **pa.**: Tarak Ben Ammar - **o.**: Francia-Germania Occ., 1978 - **dr.**: 90'.

Albert-warum? — **r.**: Josef Rödl - **asr.**: Angela Kifmann - **s., sc.**: J. Rödl - **f.** (Bianco e nero): Karlheinz Gschwind - **mo.**: J. Rödl - **so.**: Hans Rödl - **int.**: Fritz Binner (Albert), Michael Eichenseer (suo padre), Georg Schiessl (Hans), Elfriede Bleisteiner (Eva) - **p.**: Hochschule Fernsehen Film - **o.**: Germania Occ., 1978 - **dr.**: 105' (fuori concorso).

L'amour en fuite — **r.**: François Truffaut - **asr.**: Suzanne Schiffman, Emmanuel Clot, Nathalie Seaver - **s., sc.**: F. Truffaut, Marie-France Pisier, Jean Aurel,

S. Schiffman - **f.** (Eastmancolor): Nestor Almendros - **om.**: Florent Bazin, Emilia Pakull-Latorre - **scg.**: Jean-Pierre Kohut-Svelko, Pierre Gompertz, Jean Louis Povéda - **c.**: Monique Dury - **t.**: Thi Loan N'Guyen - **mo.**: Martine Barraqué, Jean Gargonne, Corinne Lapassade - **m.**: Georges Delerue - **ca.**: « L'amour en fuite » di Laurent Voulzy e Alain Souchon, eseguita da A. Souchon - **so.**: Michel Laurent - **int.**: Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Marie-France Pisier (Colette), Claude Jade (Christine), Dani (Liliane), Dorothée (Sabine), Rosy Varte (la madre di Colette), Marie Henriau (il giudice), Daniel Mesguich (Xavier), Julien Bertheau (Lucien), Jean-Pierre Ducos (l'avvocato di Christine), Pierre Dios (Renard), Alain Ollivier (il giudice Aix), Monique Dury (Ida), Emmanuel Clot (il collega di Antoine), Christian Lentretien (l'addetto al treno), Roland Thénot (il telefonista), Julien Dubois (Alphonse Doinel), Alexandre Janssen (il bambino al ristorante), Chantal Zugg (un bambino) - **dp.**: Geneviève Lefebvre - **p.**: Marcel Berbet, R. Thénot per Films du Carosse - **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 94'.

Askndrie... lie? — **r.**: Youssef Cahine - **asr.**: Ahmed Mehrez, Mahmoud El Lhouly **s., sc.**: Y. Chahine, Mohser Zayed - **f.** (Eastmancolor): Mohsen Nase - **efs.**: Farid Abdel Hay - **scg.**: Nihad Bahgat - **mo.**: Rashida Abdel Salam - **m.**: Fouad El Zaheri - **so.**: Nasri Abdel Nour - **int.**: Naglaa Fathi (Sarah), Farid Shawki (il pascià), Ezzat El Alayli (Morsi), Gerry Sundquist (Tommy), Mohsen Mohiedine (Yehia), Mohsena Tewfik, Mohamoud El Meligui, Ahmed Mehrez - **dp.**: Abdel Hamid Daoud - **p.**: Y. Chahine per Misr International Films, Cairo/ O.N.C.I.C., Algeri - **o.**: Egitto-Algeria, 1977 - **dr.**: 130'.

Blue Collar — **r.**: Paul Schrader - **asr.**: Rusty Meek, Dan Franklin, George Marshall - **s.**: basato sul materiale di Sydney A. Glass - **sc.**: P. e Leonard Schrader - **f.** (Technicolor): Bobby Byrne - **asf.**: William Dear - **efs.**: Modern Film Effects - **scg.**: Lawrence G. Paull - **arr.**: Peggy Cummings - **c.**: Ron Dawson e Alice Rush - **t.**: Donl Morse - **mo.**: Tom Rolf - **m.**: Jack Nitzsche - **arrang.**: Ry Cooder - **ca.**: « Hard Workin' Man » di J. Nitzsche, R. Cooder, P. Schrader, cantata da Captain Beefheart; « From Barrooms to Bedrooms » - **coordinatore acrobazie**: Glenn Wilder - **piloti auto:** G. Wilder, Frank Orsatti, Matt [Jim] Connors - **int.**: Richard Pryor (Zeke Brown), Harvey Keitel (Jerry Bartowski), Yaphet Kotto (Smokey), Ed Begley jr. (Bobby Joe), Harry Bellaver (Eddie Johnson), George Memmoli (Jenkins), Lucy Saroyan (Arlene Bartowski), Lane Smith (Clarence Hill), Cliff De Young (John Burrows), Borah Silver (Dogshit Miller), Chip Fields (Caroline Brown), Harry Northup (Hank), Milton Seltzer (Sumabitch), Sammy Warren (Barney), Jimmy Martinez (Charlie T. Hernandez), Jerry Dahlmann (il sovrintendente), Stacey Baldwin (Debby Bartowski), Steve Butts (Bob Bartowski), Stephen P. Dunn (Flannigan), Speedy Brown (Slim), Davone Florence (Frazier Brown), Eddie Singleton (Ali Brown), Rya Singleton (Aretha Brown), Vermettya Royster (il vicino di casa), Jaime Carreire (il piccolo Joe), Victoria McFarland (Doris), Gino Ardito e Sean Fallon Walsh (i detectives), Vincent Lucchesi (il giornalista), Jerry Snider, Colby Chester (giornalisti della TV), Leonard Gaines, Denny Arnold, Rock Riddle, Donl Morse, William Pert, Tracey Waletr, Almeria Quinn, Lee McDonald, Rodney Lee Walker - **dp.**: Rusty Meek - **pe.**: Robin French - **p.**: Don Guest per TAT Communications-Universal - **pa.**: David Nichols - **o.**: U.S.A., 1978 - **dr.**: 114' (fuori concorso).

El corazón del bosque — **r.**: Manuel Gutiérrez Aragón - **s., sc.**: Luis Megino e M. Gutiérrez Aragón - **f.** (Eastmancolor): Teo Escamilla - **scg.**: Felix Murcia - **mo.**: José Salcedo - **so.**: Antonio Illán, Sebastian Cabezas - **int.**: Norman Briski (Juan), Angela Molina (Amparo), Luis Politti (Andarin), Victor Valverde (Suso), Santiago Ramos (Atilano) - **p.**: L. Megino per Arandano S.A. - **o.**: Spagna, 1978 - **dr.**: 105'.

David — **r.**: Peter Lilienthal - **s., sc.**: P. Lilienthal, Jurek Becker, Ulla Ziemann - **f.** (Colore): Al Ruban - **m.**: Vojtech Kilar - **int.**: Walter Taub, Irena Vrkljan, Eva Mattes, Mario Fischi, Dominique Horwitz, Gustav Rudolf Sellner, Eric Jelde, Franciscek Pieczka, Sabine Andreas - **p.**: Vietinghoff-Filmproduktion-Pro-Ject-Filmproduktion Filmverlag Autoren - **o.**: Germania Occ., 1978 - **dr.**: 100'.

The Deer Hunter (Il cacciatore) — **r.**: Michael Cimino - **asr.**: Charles Okun, Mike Grillo - **s.**: M. Cimino, Deric Washburn, Louis Garfinkle, Quinn K. Redeker - **sc.**: D. Washburn - **f.** (Panavision, Technicolor): Vilmos Zsigmond - **scg.**: Ron Hobbs, Kim Swados - **arr.**: Dick Goddard, Alan Hicks - **c.** Eric Seelig - **mo.**: Peter Zinner - **m.**: Stanley Myers - **consulente:** Steve Katz - **consulente militare:** Richard Dioguardi - **coordinatore acrobazie:** Carey Loftin, Buddy Van Horn - **acrobati:** Max Balchowsky, Jerry Bruthsche, Howard Curtis, Tee Duncan, Bob Harris, Troy Melton, Jack Verbois, Chuck Waters - **int.**: Robert De Niro (Michael Vronsky), John Cazale (Stan "Stosh"), John Savage (Steven), Christopher Walker (Nikanor Chevotarerich, conosciuto come Nick), Meryl Streep (Linda), George Dzundza (John), Chuck Aspegren (Axel), Shirley Stoler (la madre di Steven), Rutanya Alda (Angela), Pierre Segui (Julien), Mady Kaplan (la ragazza di Axel), Amy Wright (la damigella d'onore della sposa), Mary Ann Haenel (la ragazza di Stan), Richard Kuss (il padre di Linda), Joe Grifasi (il capobanda musicale), Christopher Colombi jr. (l'invitato alle nozze), Helen Tomko (Helen), Paul D'Amato (il sergente), Padre Stephen Kopestonsky (il prete), John E. Buchmelter III (il proprietario del bar), Frank Deore (il barista), Tom Becker (il medico), Lynn Kongkham (l'infermiera), Nongnuj Timruang (la ragazza nel bar), Po Pao Pee (l'arbitro cinese), Dale Burroughs (la guardia all'ambasciata), Parris Hicks (l'altro sergente), Samui Muang-Intata (la guardia del corpo), Sapox Colisium (un uomo cinese), Chai Peyawan, Mana Hansa, Sombot Jumpanoi (prigionieri sudvietnamiti), Phip Manee (la donna nel villaggio), Hillary Brown (se stesso), Victoria Karnafel, Jack Scardino, Joe Strand, Dennis Watlington, Charlene Darrow, Jane-Colette Disko, Michael WoWllett, Robert Beard, Joe Dzizmba, Vitoon Winwitoon, Somsak Sengvilai, Charan Nusvanon, Jiam Gongtongsmoot, Ding Santos, Krieng Chaiyapuk, Ot Palapoo, Chok Chai Mahasoke e il Coro della Cattedrale di San Teodosio in Cleveland, Ohio - **dp.**: Claude Binyon jr., Bill Lukather, Ira Loonstein, Frank Ernest, M.R. Boonyalak, Sukawasdi - **pe.**: Elliot Schick - **p.**: Barry Spikings, Michael Deeley, M. Cimino, John Peverall per EMI Films - **pa.**: Marion Rosenberg, Joann Carelli - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: Titanus - **dr.**: 183' (fuori concorso).

V. recensione di Ernesto G. Laura in questo fascicolo a p. 107.

Die Ehe der Maria Braun (Il matrimonio di Maria Braun) — **r.**: Rainer Werner Fassbinder - **asr.**: Rolf Bührmann - **s.**: basato su un'idea di R.W. Fassbinder - **sc.**: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich - **d.**: R.W. Fassbinder, P. Fröhlich, P. Märthesheimer - **f.** (Colore): Michael Ballhaus - **asf.**: Horst Knechtel - **scg.**: Norbert Scherer, Helga Ballhaus, Claus Kottmann, Georg Borgel - **arr.**: Andreas Willim, Arno Mathes, Hans Sandmeier - **c.**: Barbara Baum, Susi Reichel, Georg Kuhn, Ingeborg Pröller - **t.**: Anni Nobauer - **mo.**: Juliane Lorenz, Franz Walsch [R.W. Fassbinder] - **asmo.**: Christiane Kolenc - **m.**: Peer Raben - **so.**: Jim Willis, Milan Bor - **int.**: Hanna Schygulla (Maria Braun), Klaus Lödwitsch (Hermann Braun), Ivan Desny (Karl Oswald), Gottfried John (Willi Klenze), Gisela Uhlen (la madre), Gunther Lamprecht (Hans Wetzel), Hark Bohm (Sekenberg), George Byrd (Bill), Elisabeth Trissenaar (Betti Klenze), R.W. Fassbinder (il commerciante), Isolde Barth (Vevi), Peter Berling (Bronski), Sonja Neudorfer (l'infermiera della Croce Rossa), Liselotte Eder (Frau Ehmke), Volker Spengler (il capotreno), Karl-Heinz von Hassel (il procuratore della Repubblica), Michael Ballhaus (l'avvocato), Kristine [Hopf] de Loup (il notaio), Dr. Horst-Dieter Klock (l'uomo nella macchina), Gunther Kaufmann (l'americano in treno), Bruce Low (l'americano alla Conferenza), Claus Holm (il dottore), Anton Schiersner (il nonno Berger), Martin Häussler (il giornalista), Hannes Kaetner (il giudice di pace), Norbert Scherer (I guardia), Rolf Bührmann (II guardia), Arthur Glogau (III guardia), Lilo Pempeit - **dp.**: Martin Häussler - **org.**: Robert Busch, Thomas Wommer, Harry Zottl, Dieter Duhme, Christine Fall, Jochen Losse - **p.**: Michael Fengler per Albatros Produktion-Trio Film-WDR-Filmverlag - **o.**: Germania Occ., 1978 - **di.**: Academy-Martino - **dr.**: 119'.

Ernesto — **r.**: Salvatore Samperi - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Umberto Saba - **sc.**: Barbara Alberti, Amedeo Pagani, S. Samperi - **f.** (Technicolor): Camillo Bazzoni - **scg.**: Ezio Altieri - **mo.**: Sergio Montanari - **m.**: Carmelo Bernao-

la - **int.:** Martin Halm (Ernesto), Michele Placido (il facchino), Virna Lisi (la madre di Ernesto), Turi Ferro (Carlo Wilder), Lara Wendel (Rachele), Francisco Mars (lo zio Giovanni), Renato Salvatori (Cesco), Conchita Velasco (la zia Regina), Gisela Hahn, Stefano Madia, Miranda Nocelli - **dp.:** Marco Tamburella - **p.:** Clesi Cinematografica, Roma/José Frade Prod., Madrid/Albatros Produktion, Monaco - **o.:** Italia-Spagna-Germania Occ., 1979 - **di.:** Titanus - **dr.:** 95'.

Die erste Polka — **r.:** Klaus Emmerich - **s.:** basato su un romanzo di Horst Bienek - **sc.:** Helmut Krapp - **f.** (Eastmancolor): Michael Ballhaus - **arr.:** Rolf Zehetbauer, Herbert Strabel - **c.:** Barbara Baum - **mo.:** Hannes Nikel - **m.:** Edward Aniol - **int.:** Maria Schell (Valeska), Erland Josephson (Leo Maria), Guido Wieland (Montag), Ernst Stankovski (Wondrak), Claus Theo Gärtner (Metzamacher), René Schell (Josel), Marco Kröger (Andreas), Mariam Geissler (Ulla), Eva Maria Bauer (Lucie), Jan Biczycki (l'arciprete Pattas), Marie Bardischewski (Wassermilka), Regine Lamster (Irma), Markus Stolberg (Heiko), Jessica Früh (Halina), Ursula Strätz (la vedova Zoppas), Hokger Hildmann (l'ufficiale Kingspor), Maria Donnerstag (la vedova Kupka), Dieter Wagner (il generale) - **dp.:** Dixie Sensburg - **p.:** H. Krapp per DNF-Bavaria Atelier - **o.:** Germania Occ., 1978 - **dr.:** 105'.

Hardcore (Hardcore) — **r.:** Paul Schrader - **asr.:** Richard Hashimoto, Kim C. Friese - **s., sc.:** P. Schrader - **f.** (Metrocolor): Michael Chapman - **f. 2ª unità:** William Dear - **scg.:** Paul Sulbert, Ed O'Donovan - **arr.:** Bruce Weintraub - **c.:** Tony Scarano, Alice Rush - **t.:** Del Acevedo - **mo.:** Tom Rolf - **m.:** Jack Nitzsche - **m. elettronica:** Rob Miller, Jill Fraser - **ca.:** « Easy Slider », « Guardian Angel » di Willy DeVille, eseguite da Mink DeVille; « Helpless » di Neil Young, eseguita da Crosby, Sills, Nash & Young; « Man's Depravity » di Larry J. Harmsel; « Precious Memories » di J. B. Wright, eseguita da Susan Raye; « World I'm Livin' In » di Jack Skinner, eseguita da Byron Berline & Sundance - **so.:** Bud Maffet - **int.:** George C. Scott (Jake Van Dorn), Peter Bolye (Andy Mast), Season Hubley (Niki), Dick Sargent (Wes DeJong), Leonard Gaines (Ramada), David Nichols (Kurt), Gary Rand Graham (Tod), Larry Block (Detective Burrows), Marc Alaimo (Ratan), Leslie Ackerman (Felice), Charlotte McGinnis (Beatrice), Ilah Davis (Kristen Van Dorn), Paul Marin (Joe Van Dorn), Will Walker (Jism Jim), Hal Williams (Dick Blaque), Roy London (Jim Rucker), Bibi Besch (Mary), Tracey Walter (Male Teller), Bobby Kosser (il regista), Stephen P. Dunn (il cameraman), Jeane Allison (signora Steensma), Reb Brown (il direttore), James Helder (John Van Dorn), Dave Thompson (Willem), John Otte (il nonno Van Dorn), Janet Simpson (Anne DeJong), Karen Kruer (Marsha DeJong), Henry Vandenbroek (il reverendo Van Til), Linda Smith (Hope, "signora" Victoria), Judith Ransdell (la segretaria di Ramada), Joseph Prus (Bill), Jean Reed Bahle (Ruth), Michael Allan Helie, Tim Dial, Mary McFerren, Linda Morell, Gigi Vorgan, Michael Hatch, David Hockenberry, Reinder Van Til, Dee Ann Johnston, Janice Carroll, Mark Natuzzi, Al Cingolani, Cherilyn Parsons, Tracey Ratley, Antonio Esparza, Linda Cremeans, Ed Begley jr., Stewart Steinberg - **dp.:** John G. Wilson, Paul Pav - **pe.:** John Milius - **p.:** Buzz Feitshans per A-Team-Columbia - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 108'.

Kassbach — **r.:** Peter Patzak - **s.:** basato sul romanzo « Kassbach oder das allgemeine Interesse am Meerschweinchen » di Helmut Zenker - **sc.:** H. Zenker, P. Patzak - **f.** (Colore): Dietrich Lohmann, Attila Szabo - **scg.:** Elisabeth Klobassa - **mo.:** Traude Gruber, Daniela Padalewski - **m.:** Peter Zwetkoff - **so.:** Ekkehart Baumung - **int.:** Walter Kohut (Karl Kassbach), Immy Schell (sua moglie), Maria Engelstorfer (sua madre), Engelstorfer Konrad Becker (suo figlio), Franz Buschriese, Hanno Pöschl, Hans Kraemer, Albert Hillinger (suoi amici), Walter Davy, Ulli Baumrgartner, Heinrich Ströbele, Heinz Petters (suoi camerati), Ernie Mangold, Monika Schöpfer, Ann Milar, Margit Gara, Isabella Fridtum (suoi conoscenti), Savo Ilic, L. Gazivoda, Franz Novotny (suoi nemici) - **dp.:** Herbert Reutterer - **p.:** P. Patzak per Satel Film - **o.:** Germania Occ., 1978 - **dr.:** 105'.

Kejsaren — **r.:** Jösta Hagelbäck - **s.:** basato sul romanzo « Sjukdomen » di

Birgitta Trotzig - **sc.**: J. Hagelback, Sten Holmberg - **f.** (Eastmancolor): S. Holmberg - **scg.**: Stig Boqvist - **mo.**: Peter Falck - **m.**: Ragnar Grippe - **so.**: Lasse Summanen - **int.**: Anders Åberg (Elje Ström), Bo Lindström (Alb Ström), Rune Ek (il bracciante agricolo), Anna Lindroth (la guardiana di maiali), Katarina Strandmark (la ragazza polacca), Sigurd Björling, Grazyna Brattander, Göte Fyhring, Ralf Glaerum, Jan Jönsson, Anne-Lie Kinnunen, Jan Nygren, Magnus Olsson, Jan-Ingvar Palm, Peter Palmer, Bert Sorbon - **dp.**: Anna-Lena Wibom - **p.**: Svenska Filminstitutete-Treklövern - **op.**: Svezia, 1978 - **dr.**: 95'.

Meetings with Remarkable Men — **r.**: Peter Brook - **asr.**: Gus Agosti, Terry Churcher - **s.**: basato su un romanzo di G.I. Gurdjieff - **sc.**: Jeanne de Salzmann, P. Brook - **f.** (Technicolor): Gilbert Taylor - **om.**: Geoff Glover - **scg.**: George Wakhevitch, Ian Whittaker, Terry Parr - **c.**: Malak Khazai - **t.**: Neville Smallwood - **mo.**: John Jympson - **m.**: Thomas de Hartmann - **ad.m.**: Laurence Rosenthal - **arrang.**: Alain Kramski - **m. sacra**: Jeanne de Salzmann - **so.**: George Stephenson, Ken Barker - **consigliere**: Akbar Shalizi - **int.**: Dragan Maksimovic (Georges Gurdjieff), Mikica Dimitrijevic (Georges Gurdjieff da bambino), Terence Stamp (Principe Lubovedsky), Athol Fugard (il professor Skridlov), Warren Mitchell (il padre di Gurdjieff), Natasha Parry (Vitvitskaia), Colin Blakely (il Tamil), Gregoire Aslan (il prete armeno), Tom Fleming (padre Giovanni), Fahro Kondjhodzic (Soloviev), David Yarkham (l'arciprete Borsch), Bruce Myers (Yelov), Fabijan Sovagovic (il derviscio), Donald Sumpter (Pogossian), Gerry Sundquist (Karpenko), Sami Tahasuni (Bogga Eddin), Martin Benson (il dottor Ivanov), Andrew Kei (il superiore del monastero), Bruce Purchase, Malcolm Hayes, Roger Lloyd Pack, Jeremy Wilkin, Constantin de Goguel (i clienti del bar), Oscar, Peck, Mitchell Horner, Paul Henley, Nigel Greaves, Peter Demin, Douglas Rose, Joshua Le Touzal, Chris Huxtable, Timothy Slender, Gavin Gilligan, Adam Tandy, Andrew Andrews, Tony Vogel, Ian Hogg, Athar Malik, Alan Tilvern, Aka Kubay, Fahrettin Cimenli, Kudsi Erguner, Abbas Moayer, Ben Zimet - **dp.**: Roy Goddard, Mohammed Sleiman Sleiman, Ray Freeborn - **pe.**: Michael Currer-Briggs - **p.**: Stuart Lyons - **pa.**: Robert Watts, Jean-Claude Lubtchansky - **o.**: U.S.A., 1978 - **dr.**: 107'.

Ménesgazda (Il recinto) — **r.**: András Kovács - **s.**: basato sul romanzo di István Gáal - **sc.**: A. Kovács - **f.** (Eastmancolor) - **scg.**: Béla Cejhan, László Duba - **mo.**: Mária Szécsényi - **so.**: Gábor Erdélyi - **int.**: József Madaras (János Buscó), Ferenc Fábián (Mátyás Busó), Sándor Horváth (Kristóf Máthé), Károly Sinká (Schóbert), Ferenc Bács (Bazsi), Levante Biró (Kábik), András Scibi (Aghy), István Gyarmathy (Eőr), Csongor Ferenczy (il piccolo barone), András Ambrus (Murom), Sándor Kátó (Imre Görög), Irén Bordán (Erzsi), Mariann Mór (Kati), Erzsi Pásztor (la signora Murom), Nándor Tomanek (Miksa Braun), László Horesnyi (Vizi) - **p.**: Mafilm Objektiv-Dialog Studios - **o.**: Ungheria, 1978 - **di.**: Italnoleggio - dr.: 100'. (ritirato ma visto dai critici).

Messidor — **r.**: Alain Tanner - **asr.**: Anita Peyrot, Xavier Castano, Alain Klarer, Philippe Scheller - **s., sc.**: Tanner - **f.** (Eastmancolor): Renato Berta **om.**: Carlo Varini, Hugues Ryffel - **mo.**: Brigitte Sousselier, Laurent Uhler - **m.**: Arié Dzierlatka - **ca.**: « Lieder » di Franz Schubert, cantata da Danielle Borst **so.**: Pierre Gamet, Bernard Chaumeil - **int.**: Clémentine Amouroux (Jeanne Salève), Catherine Retoré (Marie Corrençon), Franziskus Abgottspon, Gérald Battiaz, Hansjorg Bedschard, René Besson, Jurgen Brugger, Walter Doppler, Beat Fäh, Michel Fidanza, Claude Fleury, Arthur Grosjean, Max Heinzlmann, Hans-Ulrich Indermaur, Georg Janett, Werner Kuhn, Beat Knoll, Denis Michel, Jacques Michel, Jean-Pierre Montier, Jorg Reichlin, Ezi Rider, Laurence Rochaix, François Roulet, Laurent Sandoz, René Scheibli, Emil Steinberg, Suzanne Stoll, Hilde Ziegler - **dp.**: Edi Hubschmid, Ruth Waldburger - **p.**: Yves Gasser, Yves Peurot per Citel Films-SSR, Ginevra/Action Films-Gaumont, Parigi - **o.**: Svizzera-Francia, 1978 - **dr.**: 123'.

Movie Movie (Il boxeur e la ballerina) — **r.**: Stanley Donen - **asr.**: Jonathan Sanger, Mark Johnson, Lorraine Senna - **s., sc.**: Larry Gelbart, Sheldon Keller - **Dynamite Hands** - **f.** (Bianco e nero): Chuck Rosher jr. - **Baxter's Beauties**

of 1933 - **f.** (Bianco e nero, Colore): Bruce Surtees - **scg.**: Jack Fisk, Chris Horner - **arr.**: Jerry Wunderlich - **c.**: Patty Norris - **mo.**: George Hively - **asmo.**: Wesley John McAfee - **m., dm., arrang.**: Ralph Burns - **ca.**: R. Burns, Buster Davis, cantate da Larry Belbart, Sheldon Keller - **ep.: Baxter's Beauties of 1933** (La ballerina) - **cor.**: Michael Kidd - **t.**: Del Acevedo, Ed Butterworth, Joseph McKinney, Michael Germain - **so.**: James Webb jr. - **coordinatore acrobazie:** Denver Mattson - **acrobati:** James Winburn, Bud Evans - **ep. Dynamite Hands** (Il boxeur) - **int.**: George C. Scott (Gloves Malloy), Trish Van Devere (Betsy McGuire), Red Buttons (Peanuts), Eli Wallach (Vince Marlowe), Harry Hamlin (Joey Popchik), Ann Reinking ("Troubles" Moran), Jocelyn Brando (Mama Popchik), Michael Kidd (Pop Popchik), Kathleen Beller (Angie Popchik), Barry Bostwick (Johnny Danko), Art Carney (Dr. Blaine), Clay Hodges (Sailor Lawson), George P. Wilbur (Tony Norton), Peter T. Stader (Barney Keegle), James Lennon (l'annunciatore), Charles Lane (il giudice), Dick Winslow (il reporter), Brendan Dillon (Jury Foreman), John Hudkins, Robert Herron, Chuck Hicks, George Fisher (i banditi), James Nickerson (Freddie Fox), Harvey G. Parry, Wally Rose (gli arbitri), Fred Scheiwwiler (il manager di Keegle), John R. McKee, Gary Stokes (i cronometristi), Garth Thompson (Irish Goldberg), Terry L. Nichols (Kid Gale), Denver R. Mattson, James J. Casino, Clifford Happy, Larry Hayden, Patrick Omeirs, Michael Rodgers, Thomas Morga, Clarence Beatty, Charlie Murray, Evelyn Moriarty, June McCall, Jack Slate, Michael Lansing - **Baxter's Beauties of 1933** - **int.**: George C. Scott (Spats Baxter), Barbara Harris (Trixie Lane), Barry Bostwick (Dick Cummings), Trish Van Devere (Isobel Stuart), Red Buttons (Jinks Murphy), Eli Wallach (Pop), Rebecca York (Kitty Simpson), Art Carney (Dr. Bowers), Maidie Norman (Gussie), Jocelyn Brando (signora Updike), Charles Lane (signor Pennington), Barney Martin (il motociclista), Dick Winslow (Tinkle Johnson), John Hudkins, Robert Herron (gli addetti al trasloco), Sebastian Brook (Fritz), Jerry von Hoeltke (l'impiegato del teatro), Paula Jones, John Henry (i coristi), George Burns (il presentatore) - **dp.**: Jonathan Sanger, Vahan Moosekian - **pe.**: Martin Starger, Richard L. O'Connor - **p.**: S. Donen per ITC - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: Titanus - **dr.**: 106'.

Nosferatu: Phantom der Nacht/Nosferatu: fantôme de la nuit (Nosferatu il principe della notte) - **r.**: Werner Herzog - **asr.**: Remmelt Remmelts, Mirko Tichacek - **s.**: basato sul romanzo « Dracula » di Bram Stoker e sulla sceneggiatura di **Nosferatu - Eine symphonie des Grauens** di Henrik Galeen - **sc.**: W. Herzog - **f.** (Eastmancolor): Jorg Schmidt-Reitwein, Henning von Gierke, Ulrich Bergfelder - **escgs.**: Cornelius Siegel - **c.**: Gisela Storch - **t.**: Reiko Kruk, Dominique Colladant - **mo.**: Beate Mainka-Jellinghaus - **m.**: Popol Vuh, Florian Fricke da « Rheingold » di Richard Wagner; « Sanctus » di Charles Gounod, cantata da Ansambl Gordela [coro della Georgia] - **so.**: Harald Maury - **int.**: Klaus Kinski (Conte Dracula), Isabelle Adjani (Lucy Harker), Bruno Ganz (Jonathan Harker), Roland Topor (Renfield), Walter Ladengast (Dr. Van Helsing), Dan Van Husen (Warden), Jan Groth (il comandante del porto), Carsten Bodinus (Schrader), Martje Grohmann (Mina), Ryk de Gooyer (il funzionario), Clemens Scheitz (il cancelliere), Lo Van Hensbergen (l'ispettore), John Leddy (il cocchiere), Margiet Van Hartingsveld (la cameriera), Tim Beekman (il becchino), Jacques Dufilho (il capitano), Anja Schmidt-Zaringer, Walter Saxer, Annegret Poppel, Michael Ettles, Gisela Storch e Martin Gerbl (i commensali), Beverly Walker (la madre superiore), Dominique Colladant (il dottore), W. Herzog (il monaco) - **dp.**: Rudolf Wolf - **pe.**: Walter Saxer - **p.**: W. Herzog per Werner Herzog Filmproduktion, Monaco/Gaumont, Parigi - **o.**: Germania occ.-Francia, 1979 - **di.**: 20th Century Fox - **dr.**: 98'.

V. recensione di Massimo Pepoli in questo fascicolo a p. 124.

Parashuram — **r.**: Mrinal Sen - **s., sc.**: Mohit Chattopadhyaya e M. Sen - **f.** (Eastmancolor): Ranjit Ray - **scg.**: Suresh Chandra - **mo.**: Gangadhar Naskar - **m.**: B.V. Karanth - **so.**: Durga D. Mitra e S.P. Ramanath - **int.**: Arun Mukerjee (Parashuram), Srila Majumdar (Alhadi), Bibhash Chakraborty (Haran), Jayanta Bhatthacharya (il vecchio mendicante), Sajal Roy Chowdhury, Nilkanta Sengupta,

Reba Roy Chowdhury, Arati Das, Anuradha Dev, Asok Mukherjee - **p.**: Regierung West Bengalen Kultus-Informations Ministerium Kalkutta - **o.**: India, 1978 - **dr.**: 90' (fuori concorso).

Prova d'orchestra — **r.**: Federico Fellini - **asr.**: Maurizio Mein - **s.**: F. Fellini - **sc.**: F. Fellini, Brunello Rondi - **f.** (Eastmancolor): Giuseppe Rotunno - **scg.**: Dante Ferretti - **arr.**: Nazzareno Piana - **escgs.**: Adriano Pischiutta - **c.**: Gabriella Pescucci - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **m.**: Nino Rota - **dm.**: Carlo Savina - **int.**: Balduin Baas (il direttore d'orchestra), Clara Colosimo (l'arpista), Elisabeth Labi (la pianista) Ronaldo Bonacchi (il controfagotto), Ferdinando Villella (il violoncellista), Giovanni Javarone (la tuba), David Mauhsell (il primo violino), Francesco Aluigi (il secondo violino), Andy Miller (oboista), Sibyl Mostert (il flautista), Franco Mazzieri (la tromba), Daniele Pagani (il trombone), Luigi Uzzo (il violinista), Cesare Martignoni (il clarinista), Umberto Zuanelli (il copista), Filippo Trincia (il capo orchestra), Claudio Ciocca (il sindacalista), Angelica Hansen (la violinista), Heinz Kreuger (il violinista), F. Fellini (l'intervistatore) - **dp.**: Lamberto Pippia - **p.**: Daimo Cinematografica, Roma/Albatros Produktion, Monaco - **o.**: Italia-Monaco, 1978 - **di.**: Gaumont - **dr.**: 70'.

V. saggio di Ermanno Comuzio nel prossimo fascicolo di « Bianco e Nero » 1979, n. 4.

Superman (Superman) — **r.**: Richard Donner - **r. 2ª unità**: David Tomblin, John Glen, John Barry, David Lane, Robert Lynn - **asr.**: D. Tomblin, Dominic Fulford, Vincent Winter, Michael Dryhurst, Allan James, Gareth Tandy, Jerry Grandey, Michael Rauch, Bud Grace, Steve Lanning, Roy Button, Michael Green, Kieron Phipps, Charles Marriott, Vic Smith, Keith Lund, Michael Hook, Patrick Cadell, Peter Jacobs, Simon Milton, Michael Murray, Peter Bergquist, Candace Suerstedt - **s.**: Mario Puzo, basato sui personaggi creati da Jerry Siegel e Joe Shuster - **sc.**: M. Puzo, David Newman, Leslie Newman, Robert Benton - **f.** (Panavision, Technicolor): Geoffrey Unsworth - **asf.**: Alex Thomson, Jack Atcheler, Robert E. Collins, Reginald Morris, Sol Negrin - **f. modellini**: Paul Wilson, Harry Oakes, Bob Kindred, Leslie Dear, Darrell Anderson - **f. aerea**: Peter Allwork - **efs.**: Colin Chilvers - **e. ottici**: Roy Field - **e. modellini**: Derek Meddings, Brian Smithies - **sequenze ottiche**: Roy Page, Sheldon Elbourne, Peter Parks, Sean Morris, National Screen Services Ltd., Camera Effects Ltd., Gillie Potter Productions Ltd., Delecluse Realisations, Cinema Research Corporation, Van der Veer Photo Effects, Rank Post Production Ltd., Cinefex Ltd., Vee Films Ltd., General Screen Enterprises - **scg.**: John Barry, Bill Brodie, Maurice Fowler, Norman Dorme, Norman Reynolds, Ernest Archer, Tony Reading, Les Dilley, Stuart Craig, Gene Rudolf, Philip Bennet, Stan Jolley - **arr.**: Peter Howitt, Fred Weiler - **disegnatori**: Tony Rimmington, Reg Bream, Ted Ambrose, Dennis Bosher, Alan Cassie - **modello nave**: Ed Gimmel - **modelli**: Terry Reed, Cyril Forster, Andrew Kelly, Jeff Luff, Tony Dunsterville, Tadeusz Krzanowski - **e. tecnici**: Roy Spencer, Terry Schubert, Bob Nugent, Joe Fitt, Ron Burton, Brian Warner, Rodney Fuller, Michael Dunleavy, Jimmy Harris, Peter Biggs, Frank Richardson, Peter Pickering - **e. aerei**: Derek Botell, Bob Harman - **c.**: Yvonne Blake, Ruth Morley - **t.**: Philip Rhodes, Basil Newall, Kay Freeborn, Graham Freeborn, Nick Maley, Sylvia Croft, Connie Reeve, Louis Lane, Jamie Brown - **mo.**: Michael Ellis, Stuart Baird - **m.**: John Williams - **orch.**: Herbert Spencer - **musicisti**: The London Philharmonic Orchestra - **ca.**: « Can You Read My Mind » di J. Williams e Leslie Bricusse, eseguita da Margot Kidder - **so.**: Gordon K. McCallum, Roy Charman, Norman Bolland, Ronnie Fox Rogers, Ginger Gemmell, Roy Ford, Jack Lowen, George Pink, Charles Schmitz, Dick Ragusa, Chris Large - **coordinatore acrobazie**: Alf Joint, Vic Armstrong, Alex Stevens - **piloti elicottero**: Marc Wolff, Al Cerullo - **int.**: Christopher Reeve (Clark Kent, Superman), Margot Kidder (Lois Lane), Gene Hackman (Lex Luthor), Valerie Perrine (Eve Teschmacher), Ned Beatty (Otis), Jackie Cooper (Perry White), Marc McClure (Jimmy Olsen), Marlon Brando (Jor-El), Susannah York (Lara), Trevor Howard (I anziano), Harry Andrews (II anziano), Vass Anderson (III anziano), John Hollis (IV anziano), James Garbutt (V anziano), Michael Gover (VI anziano), David Neal (VII anziano), William

Russell (VIII anziano), Penelope Lee (IX anziano), John Stuart (X anziano), Alan Cullen (XI anziano), Lee Quigley (il piccolo Kal-El), Aaron Sholinski (il piccolo Clark Kent), Jack O'Halloran (Non), Maria Schell (Von-Ah), Terence Stamp (generale Zod), Sarah Douglas (Ursa), Glenn Ford (papà Kent), Phyllis Thaxter (mamma Kent), Jeff East (il giovane Clark Kent) Diane Sherry (Lana Lang), Jeff Atcheson (l'allenatore), Brad Flock (il calciatore), David Petrou (il caposquadra), Billy J. Mitchell (I redattore), Robert Henderson (II redattore), Larry Lamb (I reporter), James Brockington (II reporter), John Cassady (III reporter), John F. Parker (IV reporter), Anthony Scott (V reporter), Ray Evans (VI reporter), Su Shifrin (VII reporter), Miquel Brown (VIII reporter), Vincent Marzello (I fattorino), Benjamin Feitelson (II fattorino), Lise Hilboldt (I segretaria), Leueen Willoughby (II segretaria), Jill Ingham (la segretaria di Perry), Pieter Stuyck (il pulitore di finestre), Rex Reed (se stesso), Weston Gavin (Mugger), Stephen Kahan (I funzionario), Ray Hassett (II funzionario), Randy Jurgenson (III funzionario), Matt Russo (il venditore di giornali), Colin Skeaping (il pilota), Bo Rucker (il mediatore), Paul Avery (l'operatore televisivo), David Baxt (lo scassinatore), George Harris (il poliziotto di ronda), Michael Harrigan (I incappucciato), John Cording (II incappucciato), Raymond Thompson (III incappucciato), Oz Clarke (IV incappucciato), Rex Everhardt (il sergente), Jayne Tottman (la ragazzina), Frank Lazarus (il pilota dell'Air Force), Brian Protheroe (il secondo pilota), Lawrence Trimble (I uomo dell'equipaggio), Robert Whelan (II uomo dell'equipaggio), David Calder (III uomo dell'equipaggio), Norwick Duff, Keith Alexander e Michael Ensign (gli addetti al notiziario), Larry Hagman (il maggiore), Paul Tuerpe (il sergente Hayley), Graham McPherson (il tenente), David Yorston (il sottufficiale), Robert O'Neil (l'ammiraglio), Robert McLeod (il generale), John Ratzenberger (I controllore missili), Alan Tilvern (II controllore missili), Phil Brown (il senatore di Stato), Bill Bailey (II senatore), Burnell Tucker (l'agente), Tug Smith (il capo indiano), Norman Warwick (il capo autista), Chuck Julian (l'assistente), Colin Etherington (l'autista della Compagnia), Mark Wynter (l'assistente), Roy Stevens (il guardiano) - **dp.**: Dusty Symonds, Peter Runfolo, Les Kimber, Austen Jewell, Chris Cole - **pe.**: Ilya Salkind, Geoffrey Helman - p.: Pierre Spengler per Dovemead-International Film Production - **pa.**: Charles F. Greenlaw - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **di.**: P.I.C. - **dr.** 140' (fuori concorso.

Het verloren Paradijs — **r.**: Harry Kümel - **s., sc.**: H. Kümel e Kees Sengers - **f.** (Eastmancolor): Kenneth Hodges - **scg.**: Philippe Graff - **mo.**: Susana Rossberg - **m.**: Roger Mores e Hans Kusters - **so.**: Henri Morelle - **int.**: Willeke Van Ammelrooy (Pascale), Hugo Van Den (Benjamin Rolus), Berghe Bert Andre (Jan Boel), Gert Allaert (Adeline), Stephen Windross (Peterke), Blanka Heirman (Marie-Louise), Serge Hanri Valcke (De Cat), Carlos Van Lanckers (Beer Sus), Martha Woumans (Zulma), Raf Reymen (il ministro) - **p.**: Jacqueline Pierreux per Pierre Films - **o.**: Belgio, 1978 - **dr.**: 94' (fuori concorso).

Vinterbørn — **r.**: Astrid Henning-Jensen - **s.**: basato sul romanzo di Dea Trier Mørch - **sc.**: A. Henning-Jensen - **f.** (Eastmancolor): Lasse Bjorne **scg.**: Palle Arrestrup - **mo.**: Grete Møldrup, A. Henning-Jensen - **m.**: Hans-Erik Philip - **so.**: Niels Bokkenheuser - **int.**: Ann-Mari Max Hansen (Marie), Helle Hertz (Signe), Lone Kellermann (Olivia), Lea Risum Prøgger (Linda), Lene Brøndum (Tenna), Henning Palner (il dottore), Jesper Christensen (Anders), Birgit Conradi (Karen Margrete), Berit Kvorning (Gertrud), Viga Bro (Habiba), Mimi Vang Olsen, Elin Reimer, Merete Axelberg, Kurt Ravin, Rjeld Henrik Løfting, Susanne Breuning, Johannes Rosong, Jannie Fauerschou, Carsten Brandt, Ulla Henningsen, Ole Thestrup, Waage Sandø, Brigitte Kolerus, Kjeld Nørgaard, Laila Andersson, Pia Ahnfelt-Rønne, Charlotte Grumme, Hanne Nielsen, Benny Poulsen, Inger Gleerup, Solveig Kallenbach, Marie-Louise Coninck, Beatrice Palner, Else Benedikte Madsen, Julie Wieth, Lene Larsen, Merete Arnstrøm, Kim Menzer, Kurz Guldbaek - **p.**: Just Betzer per Panorama Film-Danske Filminstitut - **o.**: Danimarca, 1978 - **dr.**: 100'.

Il Forum internazionale del cinema giovane

Anacrusa o de como la musica viene despuès del silencio — **r., s.**: Ariel Zúñiga - **f.** (Colore) - **int.**: Adriana Roel, Carlos Castañón - **p.**: SINC S.A. - **o.**: Messico, 1979 - **dr.**: 102'.

Artificial Memory — **r.**: Sheila McLauglin - **f.** (Bianco e nero) - **dr.**: 20' (muto).

Assault on Precinct 13 (Distretto 13) — **r.**: John Carpenter - **asr.**: James Nichols - **s., sc.**: J. Carpenter - **f.** (Panavision, Metrocolor): Douglas Knapp - **scg.**: Tommy Wallace - **c.**: Louise Kyes - **t.**: Don Bledsoe - **mo.**: John T. Chance [J. Carpenter] - **m.**: J. Carpenter - **so.**: William Cooper - **piloti:** John Roy Rogers, Rueben Joe Melendez - **int.**: Austin Stoker (Ethan Bishop), Darwin Joston (Napoleon Wilson), Laurie Zimmer (Leigh), Martin West (Lawson), Tony Burton (Wells), Charles Cyphers (Starker), Nancy Loomis (Julie), Peter Bruni (l'uomo del gelato), John J. Fox (Warden), Kim Richards (Kathy), Marc Ross (Tramer), Alan Koss (Baxter), Henry Brandon (sergente Chaney), Peter Frankland (Caudell), Gilman Rankin (il conducente dell'autobus), Cliff Battuello (I guardia), Horace Johnson (II guardia), Brent Kast (l'annunciatore della radio), Maynard Smith (il commissario di polizia), Frank Doubleday, Gilbert De La Pena, Al Nakauchi, James Johnson, Valentine Villareal, Kenny Miyamoto, Jerry Viramontes, Len Whitaker, Kris Young, Randy Moore, Warren Bradley III, Joe Woo jr., William Taylor - **dp.**: John Syrjamaki - **pe.**: Joseph Kaufman - **p.**: J. S. Kaplan per CKK Production - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: Superstar - **dr.**: 91'.

Aus der Ferne sehe ich dieses Land — **r.**: Christian Ziewer - **s., sc.**: Ch. Ziewer e Antonio Skarmeta - **f.**(Colore): Gerard Vandenberg - **m.**: Omero Caro, Andariegos e il gruppo di ballo "Victor Jara" - **int.**: Pablo Lira, Anibal Reyna, Valeria Villarroel, Raul Becerra, Daniel - **p.**: Basis-Film Verleich - **o.**: Germania occ., 1978 - **dr.**: 98'.

Les aventures d'un héros — **r., s.**: Merzak Allouache - **f.** (Colore): Smail Lekhdar Hamina - **mo.**: Rachid Benallal - **m.**: Ahmed Malek - **so.**: Nadir Bahfir - **int.**: Mustapha Djadjam - **p.**: ONCIC-RTA - **o.**: Algeria, 1978 - **dr.**: 120'.

Baara — **r.**: Souleyman Cissé - **d.**: Mali, 1978.

V. giudizio di Alberto Farassino (Locarno '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 205 e altri dati a p. 209.

La batalla de Chile — La Lucha de un pueblo sin armas - III. El Poder popular - **r.**: Patricio Guzmán - **r.**: (Bianco e nero) - **p.**: Equipo Tercer Año/ICAIC - **o.**: Cile-Cuba, 1973-'78 - **dr.**: 83'.

Beschreibung einer Insel — **r.**: Rudolf Thome, Cythia Beatt - **f.** (Colore): Matthew Flannagan, Sebastian Schroeder - **m.**: originale del Sudsee - **int.** Gabirella Baur, Brian Beatt, C. Beatt, Susanne Christmann, Otto Kayser, Edda Kochl, e gli abitanti di Ureparapara - **p.**: Moana-Film - **o.**: Germania Occ., 1977-'79 - **dr.**: 192'.

A Comedy in Six Unnatural Acts — **r.**: Jan Oxenberg - **d.**: U.S.A., 1977 - **dr.**: 26'.

Cross X Section — **r.**: Guy Sherwin - **o.**: 1977 - **dr.**: 7' - Interval - **r.**: G. Sherwin - **o.**: 1974 - **dr.**: 6' - Five Bar Gate - **r.**: David Parsons - **o.**: 1976 - **dr.**: 10' - **Hackney Marshes** **r.**: John Smith - **o.**: 1978 - **dr.**: 15' - Focal Lenghts - **r.**: D. Parsons - **o.**: 1978 - **dr.**: 11' - **Still Life** - **r.**: Jenny Okun - **o.**: 1978 - **dr.**: 8' - **Persisting** - **r.**: Ian Kerr - **o.**: 1978 - **dr.**: 8' - **Autumn Scenes** - **r.**: William Raban - **o.**: 1978 - **dr.**: 26' (Film della Cooperativa Filmmakers di Londra presentati da D. Parsons).

Al Dajaj — **r., s.**: Omar Amiralav - **f.**: (Bianco e nero) - **p.**: R.T.S. (Televisione siriana) - **o.**: Siria, 1978 - **dr.**: 45'.

Demon — **r.**: Heinz Emigholz - **f.**: (Bianco e nero, Colore) - **o.**: Germania Occ., 1978 - **dr.**: 30'.

Deutschlandgeschichten... sollen mir doch Arbeit geben, die Philister... — **r.**: De-

tlef Gumm e Hans-Georg Ullrich - **f.**: (Colore) - **mo.**: Ursala Höf - **p.**: Kanguruh-Film - **o.**: Germania Occ., 1978-'79 - **dr.**: 91'.

The Devil's Cleavage — **r., s., sc., f.**: George Kuchar - **asf.**: Larry Huston, Mike Kuchar - **mo.**: G. Kuchar - **t.**: Mr. Dominic [G. Kuchar] - **m.**: G. Kuchar - **so.**: Roy Ramsing, Christina Lunde, Mark Ellinger, John Eden, Thomas Brothers Studio - **int.**: Ainslie Pryor (Ginger), Curt McDowell (Frank), Virginia Giritlian (Angie), Kathleen Hohalek, Michelle Gross, John Thomas, Mark Ellinger, Ilka Normile, Ann Knutson, Janey Sneed. Al ong, Charlie Thomas, Barbara Linkevitch, Diane Noomin, Bill Griffith, Sheri Millbradt, Jerry Polon, Michael Moss, Art Spiegelman, John Wallis, Laurie Hendricks, Kevin Vegas, Julie Feldman, Genevra Gilcrest, Bocko, Donna Kerness, Hopton Morris, Bob Cowan, Jane Elford, Melinda McDowell - **p.**: G. Kuchar per Kuchar Films - **o.**: U.S.A., 1975 - **dr.**: 110'.

Einladung zur Besichthtigung von Innenräumen/Zaproszenie do wnetrza — **r., s.**: Andrzej Wajda - **f.** (Colore): Witold Sobocinski - **p.**: Polytey International/Polska Agencja Interpress - **o.**: Germania Occ.-Polonia, 1978 - **dr.**: 55'.

Encounter; Chairs; Shapes; Couples; Selportrait; Palmistry; Art Education — **an.**: Maria Lassnig - **o.**: U.S.A., 1970-'77 - **dr.**: 51'.

Der Eintänzer — **r., s.**: Rebecca Horn - **f.** (Colore): Bodo Kessler - **p.**: B. Kessler - **o.**: Germania Occ., 1978 - **dr.**: 45'.

Der erste Walzer — **r.**: Doris Dorrie - **f.**: (Colore) - **p.**: Università per la Televisione e il Film-Bayerischer (Società radiofonica) - **o.**: Germania Occ., 1978 - **dr.**: 58'.

Fad, Jal — **r., s.**: Safi Faye - **f.** (Colore): Patrick Fabry, Jean Monod, Papa Moctar Ndoye - **mo.**: Andrée Davanture - **int.**: Ibou Ndong e la sua famiglia - **p.**: S. Faye - **o.**: Senegal, 1979 - **dr.**: 106'.

Familienkino — **f.** (Bianco e nero, Colore) - **p.**: NDR III-WDR III - **o.**: Germania Occ., 1978 - **dr.**: 45' (film d'amatore 1903-1963; materiale raccolto e presentato da Alfred Behrens e Michael Kuball).

Firatin Cinleri — **r., s.**: Korhan Yurtsever - **f.**: (Colore) - **p.**: K. Yurtsever - **o.**: Turchia, 1978 - **dr.**: 76'.

Flamme Empor — **r., s., sc.**: Eberhard Schubert - **f.** (Colore): Atze Glanert, Henning Zick - **m.**: Gaby Müller-Blattau - **int.**: Mareike Carrière, Hans-Jürgen Schatz, Michael Schories, Ulrich Gebauer - **p.**: Telefilm Saar - **o.**: Germania Occ., 1978 - **dr.**: 98'.

Flammes — **r., s., sc.**: Adolfo Arrieta - **f.** (Colore): Thierry Arbogast - **mo.**: A. Arrieta - **mx.**: Dominique Hannequin - **so.**: M. Pardon - **int.**: Caroline Loeb (Barbara), Xavier Grandes (il pompiere), Dyonis Mascolo (il padre di Barbara), Marilu Marini (la madre di Barbara), Pascal Greggory (Paul, il fratello di Barbara), Isabelle Garcia Lorca (Claire, l'istitutrice), Jeffrey Carey (Jim), Paquita Paquin (l'istitutrice capo), Eloise Bennett (Barbara, da bambina), Jaime Santiago (Il pompiere) - **dp.**: Pascale Dauman - **p.**: Institut National de l'Audiovisuel - **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 90'.

Génèse d'un repas — **r., s., sc., comm.**: Luc Moullet - **f.** (Bianco e nero): Richard Copans, Guy-Patrick Sainderichin - **mo.**: Valeria Sarmiento - **so.**: Patrick Frédérich - **p.**: L. Moullet - **dr.**: 117'.

V. giudizio di Tullio Cicciarelli (Lilla '78) in « Bianco e Nero », 1979, n. 2, p. 75.

Geschichte der Nacht — **r.**: Clemens Klopfenstein - **collaboratori:** Hugo Sigrist, Verena Brunner, Serena Kiefer, Markus P. Nester, Philipp Schaad, Remo Legnazzi - **f.**: (Bianco e nero) - **p.**: ZDF-Televisione Svizzera-INA-Ombra-Film - **o.**: Svizzera-Germania Occ.-Francia-Italia, 1978 - **dr.**: 60'.

The Go-Blue Girl — **r.**: Juliana Grigorva - **f.**: (Colore) - **int.**: Nina Hagen - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **dr.**: 23' - Switch off - **r.**: Ruth Carter - **f.**: (Colore) - **o.**: Gran Bretagna, 1977 - **dr.**: 18' - Farewell to Mumbo - **r.**: Sara Jolly - **f.**: (Bianco

e nero) - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **dr.**: 28' - Jump off - **r.**: Lucy Harington - **f.**: (Colore) - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **dr.**: 30' (Programma della National Film School, Beaconsfield, Gran Bretagna).

Hitler, ein Film aus Deutschland — **r.**: Hans Jurgen Syberberg - **o.**: Germania Occ.-Francia-Gran Bretagna, 1977 - **dr.**: 440'.

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1978, nn. 5/6 (Cannes '78) p. 169.

Hra o jablko (Il gioco della mela) — **r.**: Věra Chytilová - **asr.**: Petr Švedá - **s., sc.**: V. Chytilová, Kristina Vlachová - **f.** (Colore): Františěk Vlček - **scg.**: Vladímir labský, Petr Båtr - **c.**: Irena Greifová - **mo.**: Alois Fišárek - **m.**: Miroslav Kořínek - **dm.**: Milivoj Uzelac - **so.**: Adolf Nachåzel - **int.**: Dagmar Bláhová (Anna bánek, Zuzana Schmidová, Hana Smrchová, Petr Nárožný, Zdenka Vanisová, Věra Jiří Lábus, Bohuš Záhorský, Márodrú Umělec, Jana Lynková, Rina Buriánová, Jilka Novákova, Jana Prachařová, Nina Divíshová, Miroslav Kořínek, Vladímir Kra-Cerhová, Stěpan Kučerová - **p.**: Antonín Vaněk per Krátky Films - **pa.**: Jaroslav Símová), Jiří Menzel (John), Evelyna Steimarová, Jiří Kodet, Nina Popelíková, Uzelacová, Daniela Pokorná, Eva Kačirková, Marta Richterová, Jana Slánská, Jitka Gigler - **o.**: Cecoslovacchia, 1976 - **di.**: Airone Cinematografica - **dr.**: 105'.

V. recensione di Virgilio Tosi in questo fascicolo a p. 115.

Hurrycan — **r.**: Werner Nekes - **f.**: (Bianco e nero, Colore) - **so.**: Anthony Moore, Helge Schneider - **squadra sportiva:** Bernd Upnmoor, Birger Bustorff, Dore O. - **int.**: Christa Brands, B. Bustorff, Uli Gersman, Heiee Jansen, Peter, Erika, Alice Konitz, Klaus Lampert - **p.**: W. Nekes - **o.**: Germania Occ., 1979 - **dr.**: 90'.

L'Hypothèse du tableau volé — **r.**: Raoul Ruiz - **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 65'.

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1978, nn. 5/6 (Cannes '78) p. 175.

I Ilikia tis thalassas — **r., s.**: Takis Papajiannidis - **f.** (Colore): Nikos Petanidis - **m.**: Chrihtodoulos Chalaris - **int.**: Kyriakos Katrivanos, Kitty Arseni - **p.**: Kostas Kazakos - **o.**: Groenlandia, 1978 - **dr.**: 100'.

In einem Jahr mit 13 Monden — **r., s., sc.**: Rainer Werner Fassbinder - **f.** (Colore): R.W. Fassbinder - **asf.**: Werner Luring - **scg.**: Frantisek Vasek, R.W. Fassbinder - **mo.**: R.W. Fassbinder - **m.**: Peer Raben - **ca.**: «Frankie Teardrop» di Suicide; «A Song for Europe» di Roxy Music - **so.**: Karl Scheydt, Wolfgang Mund - **collaboratori:** Isolde Barth, Walter Bockmayer, Milan Bor, Jo Braum, Juliane Lorenz, Werner Lüring, W. Mund, P. Raben, K. Scheydt, Wolker Spengler, Alexander Witt, F. Vasek - **int.**: Wolker Spengler (Elvira Weishaupt), Ingrid Caven (Rote Zora), Gottfried John (Anton Saitz), Elisabeth Trissenaar (Irene), Eva Mattes (Marie-Ann), Gunther Kaufmann (J. Smolik), Liselotte "Lilo" Pempeit (sorella Gudrun), Isolde Barth (Sybille), Karl Scheydt (Hacker), Walter Bockmayer (Seelenfrieda), Peter Kollek (Drunk), Bob Dorsay, Ursula Lillig, Gunther Holzapfel, Janoz Bermez, Gerhard Zwerenz - **dp.**: I. Barth - **p.**: R.W. Fassbinder per Tango Film-Pro-ject Film-Filmverlag Autoren - **o.**: Germania Occ., 1978 - **dr.**: 129'.

Der kleine Godard — **r.**: Hellmuth Costard - **f.**: (Colore): - **p.**: Toulouse-Lautrec-Institut - ZDF - **o.**: Germania Occ., 1978 - **dr.**: 81'.

Landfrauen — **r., s.**: Roswitha Zieglaer, Niels Bolbrinker - **f.**: N. Bolbrinker - **m.**: Gustav Mahler - **p.**: R. Ziegler e N. Bolbrinker - **o.**: Germania Occ., 1978.

La macchina cinema — **r.**: Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli - **f.** (Colore): Tonino Nardi - **p.**: Cooperativa Centofiori-Rai - **o.**: Italia, 1978 - **dr.** I, III, V parte: 162'; II, IV parte: 110'.

Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen — **r., s.**: Cristina Perincioli - **f.** (Colore): Katja Forbert Petersen - **int.**: Elisabeth Walinski, Eberhard Felix, Dora Kürten, Christa Gehrmann - **p.**: Sphinx Filmproduktions-Verlags-ZDF - **o.**: Germania Occ., 1978 - **dr.**: 78'.

Maternale — **r.**: Giovanna Gagliardo - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: televisiva (RAI-TV).

V. giudizio di Gorgio Gosetti (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 154 e altri dati a p. 172.

Miert?-Avagy a tévések elmentek — **r., s.:** János Dömölky - **f.** (Bianco e nero): János Illés - **int.:** Piroska Molnár, Sándor Horváth, István Bozóky, Adam Szirtes - **p.:** MTV (Televisione Ungherese) - **o.:** Ungheria, 1977 - **dr.:** 90'.

Movie Stills — **r.:** J.J. Murphy - **f.:** (Bianco e nero) - **o.:** U.S.A. - **dr.:** 44' (muto).

My Way Home — **r.:** Bill Douglas - **asr.:** Martin Turner - **s., sc.:** B. Douglas - **f.:** Ray Orton - **scg.:** Oliver Bouchier, Elsie Restorick - **mo.:** Mick Audsley - **so.:** Peter Harvey - **int.:** Stephen Archibald (Jamie), Paul Kermack (il padre di Jamie), Jessie Combe (sua moglie), William Carrol (Archie), Lennox Milne (la nonna), Gerald James (signor Bridge), Joseph Blatchley (Robert), Radir (il ragazzo egiziano), Morag McNee, Andrew, John Young, Ian Spowart, Sheila Scott, Rebecca Haddick, Archie Lita Roza - **p.:** Judy Cottam, Richard Craven per BFI Production Board - **o.:** Gran Bretagna, 1978 - **dr.:** 78'.

Die natürlichste Sache der Welt — **r., s.:** Dorothea Neukirchen - **f.** (Colore): Horst Nagel - **arr.:** Götz Heymann - **mo.:** Inge Gielow - **p.:** WDR-TV 2000 Gunter Herbetz - **o.:** Germania Occ., 1978-'79 - **dr.:** 113'.

Neskolko interwju po litschnym woprosam — **r.:** Lana Gogoberidse - **f.** (Colore): Nugsar Jerkomaischwili - **int.:** Sofiko Ciaureli - **p.:** Grusija-Film - **o.:** U.R.S.S., 1978 - **dr.:** 90'.

Noticiari de Barcelona - Libertat d'expressiò — **p.:** Istituto Catalano di Cinema - **o.:** Spagna, 1977-'78 - **dr.:** 40' (documentario).

Noticiari de Barcelona: Diada Nacional de Catalunya — L'ensenyament - El feminisme - Català a l'escola - **p.:** Istituto Catalano di Cinema - **o.:** Spagna, 1977-'79.

Ocaña, Retrat interminent — **r.:** Ventura Pons - **o.:** Spagna, 1978 - **dr.:** 83'.

V. giudizio di Giorgio Gosetti (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 158 e altri dati a p. 170.

Omar Gatlatò — **r., s.:** Merzak Allouache - **f.** (Colore): Smail Lekhdar Hamina - **mo.:** Monfida Tlati - **int.:** Boualem Bennaini, Aziz Degga, Farida Guenaneche e attori non professionisti - **dp.:** Nacer Abdelkrin - **p.:** ONCIC - **o.:** Algeria, 1976 - **dr.:** 90' (Documentario).

Rapunzel Let Down Your Hair — **r.:** Susan Shapiro, Esther Ronay, Francine Winham - **s.:** basato su un racconto dei Fratelli Grimm - **sc.:** S. Shapiro, E. Ronay, F. Winham - **f.** (Eastmancolor): Diane Tammes - **an.:** Asa Sjostrom, S. Shapiro - **scg.:** Diana Morris - **mo.:** E. Ronay - **m.:** Laka Koc, Benni Lees, Ruthie Smith, eseguita da Deirdre Cartwright, L. Koc, B. Lees, Dave Ttway, Ben Overhead, R. Smith, Angele Veltmeijer - **ca.:** « Empty Headed », « Let Down Your Hair » di L. Koc; « Jam Today », di Jam Today e Frankie Green; « Hard Times » di Diana Wood, eseguite da J. Today - **so.:** Judy Freeman - **int.:** (lettura del racconto): Margaret Ford (la madre), Rachel Steel (la figlia) - (Racconto dei principi): Dave Swarbrick (il detective), Mica Nava (Martha), Suzie Hickford (Rapunzel), Kathy Idden (signora Heron), Chris Etteridge (signor Heron), (Racconto delle streghe): Patricia Leventon (il medico), Jessica Swift (Rapunzel), Melinda Clancy (Carol Gordon), Martin Burrows (un amico), Jeanette Lewis (signora Lee) - (Melodramma del dottore): Lydia Blackman, Moses, Mary DeSouza, Jane Ellis, Eileen Fairwearther, Berta Freistadt, Jasmine Greenfield, Julia Hudspeth, Winnie Maharaj, Anna Malcolm, Angela Martin, Zosia Taylor, Emma Wood, Elizabeth Zalewski - (Racconto di Rapunzel): L. Koc (Rapunzel), Ron Flanagan (Geoff), Jean Both (la madre), Lilith Wood e Ben Graves (i bambini), Jeanette Bateman, Lydia Blackman, Joyce Carpenter, Mary Courtney, Christine Clyde, Jasmine Greenfield, Fay Vernon, Gloria Wildman, Alex Wood, Emma Wood - (Rapunzel, Let Down Your Hair): L. Koc (Rapunzel) - (Jam Today)): D. Cartwright, Josie Clements, Frankie Green, Terry Hunt, Alison Rayner, Angele Veltmeijer, Diana

Wood - **p.**: S. Shapiro, E. Rotay, F. Winham per BFI Production Board - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **dr.**: 78'.

Schwitzkasten — **r.**: John Cook - **s.**: basato sul romanzo « Froschfest » di Helmut Zenker - **sc.**: J. Cook ed H. Zenker - **f.** (Colore): Helmut Pirnat e Kurt Meyer - **int.**: Hermann Juranek, Christa Schubert, Franz Schuh, Waltraud Isak, Johanna Froidl - **p.**: Ebf-Film Rudolf Klingohr **o.**: Austria, 1978 - **dr.**: 96'.

Sincerity — **r.**: Stan Brakhage - **f.**: (Bianco e nero, Colore) - **o.**: U.S.A., 1973 - **dr.**: 27' (bobina n. 1) - **Sincerity** — **r.**: S. Brakhage - **f.** (Bianco e nero, Colore) - **o.**: U.S.A., 1975-77 - **dr.**: 37' (bobina n. 2) - **Sincerity** — **r.**: S. Brakhage - **f.**: Biancoro e nero, Colore) - **o.**: U.S.A., 1978 - **dr.**: 35' (bobina n. 3).

Sürü — **r.**: Zeki Okten - **s.**: Yilmaz Güney - **f.**: (Colore) - **p.**: Güney Film - **o.**: Turchia, 1979 - **dr.**: 129'.

Telling Tales — **r., s., sc.**: Richard Woolley - **f.** (Eastmancolor): Russell Murray - **mo.**: R. Woolley - **so.**: Moya Burns - **int.**: Bridget Ashburn (Sheila Jones), Stephen Trafford (Bill Jones), Patricia Donovan (signora Willoughby/Ingrid Roberts), James Woolley (signor Willoughby/Paul Roberts), Ian Masters (il medico), Erica Burke (la madre di Paul Roberts), Ben Housden - **p.**: Yorkshire Arts Association - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **dr.**: 93'.

Toilette — **r., f., int., p.**: Friederike Pezold - **o.**: Germania Occ., 1979 - **dr.**: 93'.

Toque de queda — **r.**: Inaki Nunez - **o.**: Spagna, 1978 - **dr.**: 60'.

V. giudizio di Antonio Castro (San Sebastiano '78) in « Bianco e Nero », 1979, n. 1, p. 82 e altri dati a p. 87.

La torna — **r.**: Albert Boadella - **f.**: (Colore) - **int.**: Obdula Peredo, Miriam de Maeztu, Ferran Rañe, Gabriel Renom, Andreu Solsona- Arnau Villardebo - **o.**: Spagna, 1978 - **dr.**: 120' (Collettivo del cinema dell'assemblea permanente dello spettacolo e "Els Joglars").

La vieja memoria — **r.**: Jaime Camino - **f.**: (Bianco e nero) - **mo.**: Teresa Alcocer - **p.**: Profilmes - **o.**: Spagna, 1977 - **dr.**: 165'.

V. giudizio di Antonio Castro (San Sebastiano '78) in « Bianco e Nero », 1979, n. 1, p. 81.

Von wegen Schicksal — **r.**: Helga Reidemeister - **s.**: Irene Rakowitz ed H. Reidemeister - **f.** (Bianco e nero): Axel Brandt - **p.**: Colloquio Letterato-Film tedesco-Accademia Televisiva-ZDF - **o.**: Germania Occ., 1979 - **dr.**: 110' (Film documentario con Irene Rakowitz e la sua famiglia).

Wenn ein Mann erst anfängt zu schlagen... dann hört er nicht wieder auf — **r.**: Sabine Eckhard - **f.**: (Bianco e nero) - **p.**: Università per la Televisione e il Film-BRD - **o.**: Germania Occ., 1977-78 - **dr.**: 45'.

Wir mahlen mit Wind — **r.**: Heiko von Swieykowski **f.** (Colore): Bernd Balaschus - **mo.**: Eduard Gernart - **so.**: Jörg Schüller - **p.**: Film Tedesco-Accademia Televisiva - **o.**: Germania Occ., 1978-79 - **dr.**: 70'.

Wodzirej — **r., s.**: Feliks Falk - **f.** (Colore): Edward Kłosiński - **scg.**: Teresa Barska - **m.**: Jan Kanty Pawluśkiewicz - **int.**: Jerzy Stuhr (Danielak) Sława Kwaśniewska (Mela), Wiktor Sadecki (Lasota), Michał Tarkowski (Romek) - **dp.**: Ryszard Chutkowski - **p.**: Polish Corporation-Film Production "X" Unit - **o.**: Polonia, 1978 - **dr.**: 120'.

Zufalls-Stadt — **r., s., f.** (Colore): Rudiger Neumann - **p.**: R. Neumann - **o.**: Germania Occ., 1978 - **dr.**: 43'.

Zwischen zwei Kriegen — **r.**: Harun Farocki - **f.** (Bianco e nero): Axel Block, Melanie Walz, Ingo Kratisch - **arr.**: Ursula Lefkes - **so.**: Karlheinz Rösch - **int.**: Jürgen Ebert, Michael Klier, Ingemo Engström, Hartmut Bitomsky, Willem Menne, Peter Fitz, Peter Nau - **p.**: H. Farocki - **o.**: Germania Occ., 1971-78 - **dr.**: 83'.

NOTE

Jean Renoir, artigiano

Non è toccata in vita, a Renoir, la sorte che invece ha dovuto subire René Clair, suo compatriota, collega e piú o meno coetaneo: sentirsi negletto e pressoché ignorato dalla nuova critica, respinto in un parnaso d'illustri cariatidi non piú comunicanti agl'intelletti contemporanei. Benché inattivo ormai da quasi quindici anni, la sua figura è stata fino all'ultimo oggetto di ammirazione e rispetto crescenti, come quelli dovuti a un maestro; la cui modernità resisteva al trascorrere del tempo, al passare delle mode, al succedersi delle revisioni critiche. Quest'ammirazione, talvolta trasmodante in idolatria, è stata feconda di risultati quando, ad esempio, ad alimentarla fu un drappello di giovani cineasti — Truffaut, Rohmer, Godard, Rivette, Chabrol — che assumendo Renoir a loro padre spirituale trovarono in lui l'elemento di coesione ed il termine di riferimento di un momento del cinema francese che va sotto il nome di « nouvelle vague ». E istituí quasi una compensazione storica del riconoscimento che a Renoir, nel corso di una quarantennale carriera, venne piuttosto tardi dalla critica e, quanto al pubblico, in modo alterno e incostante, concesso a poche opere, non sempre le piú significative, e negato a molte altre, spesso le migliori.
Su che si fondava la considerazione in cui da tempo era stabilmente tenuto Renoir, la sua collocazione a fianco dei quattro o cinque massimi maestri del cinema, di Ejzenštejn, di Stroheim, di Dreyer, di Rossellini, del suo allievo Visconti (per citare solo gli estinti)? Il fondamento primo, ci pare, è che a lui come a pochi poté ragionevolmente riconoscersi la qualifica di "autore". E perché l'asserzione non si risolva in tautologia converrà cercare nella sua produzione, che fu abbondante e in taluni periodi intensissima, le motivazioni che la giustificano.

A un primo approccio superficiale la filmografia di Renoir appare a dir poco sconcertante, poiché non è agevole individuare un visibile filo conduttore, un legame riconoscibile — tematico, stilistico, ideologico —

tra l'uno e l'altro film, tra l'una e l'altra fase del suo lavoro creativo. Generi diversi, interessi disparati e a volte contrastanti si succedono, s'intrecciano, appaiono coltivati per qualche tempo, poi abbandonati e infine ripresi a distanza di tempo; un'apparente casualità sembra spesso presiedere alle scelte del regista. Si direbbe anzi che talvolta non scelga, ma accetti con professionale agnosticismo generi, argomenti, storie e personaggi propostigli da circostanze contingenti. Impressione avvalorata dalla constatazione che Renoir fu di rado il soggettista dei propri film, si circondò sempre di sceneggiatori autorevoli e fece volentieri ricorso a fonti letterarie preesistenti, peraltro di varia qualità. Che è un atteggiamento consueto nei professionisti del cinema, ma sembra contraddire quella teoria dell' "autore" a cui si vuol ricondurre l'opera di lui.

Ma basta guardare piú a fondo e ripercorrere con occhio attento la sua parabola creativa per rendersi conto che a quell'apparente disordine presiede un metodo, in quell'eclettismo vive una coerenza. Esistono artisti che sono grandi nella misura in cui fan risonare costantemente, pur se con intensità variabile, una nota sola: tali, nel cinema, Bergman, Jancsó, Antonioni; tale, in certa misura, Clair. Renoir non fu di questi. Egli condusse di film in film un discorso aperto, in apparenza svariante, talora contraddittorio, ma sempre coerente: coerente con la mutevolezza delle cose, degli uomini, delle situazioni, coerente con le stesse contraddizioni di certe sue scelte.

Cosa accomuna il pesante vaudeville da caserma di Tire-au-flanc (1928) al neorealismo ante litteram di Toni (1934), il cupo determinismo di La bête humaine (1938) all'estatico lirismo di The River (1951), la virile malinconia di La grande illusion (1937) al populismo di Le crime di Monsieur Lange (1936), le squisitezze barocche di Le carrosse d'or (1953) alle cartesiane geometrie di La règle du jeu (1939)? Quali affinità culturali, o di semplice gusto, può avere avuto Renoir con gli autori cosí disparati dai quali mutuò con frequenza gli argomenti dei suoi film, da Zola ad Andersen, da Feydeau a de La Fouchardière, da Simenon a Flaubert, da Mérimée a Maupassant, da Fauchois a Mirbeau a Stevenson?

La realtà è che Renoir si pose di fronte al cinema in un atteggiamento di costante, profonda umiltà. Considerò sempre, la sua, un'attività di alto artigianato e rifiutò sempre ogni schematizzazione limitatrice. Prendendo il suo bene dove lo trovava, assorbí le esperienze piú varie e tutto seppe fondere, comprese le scorie, nel crogiuolo di una personalità prorompente e assimilatrice che con naturalezza, e non per calcolo intellettuale o per orgoglio maieutico, rigenerava e dava a nuova vita le suggestioni ricevute, riducendole alla propria dimensione. Che fu una dimensione pienamente e profondamente umana, ricca, traboccante di un sentimento di amore e di comprensione per l'uomo.

Le sue furono sempre — attraverso la féerie o la deformazione caricaturale, il dramma passionale o l'evocazione d'ambiente, il marivaudage elegante o la ruvida satira, la delicatezza elegiaca o la turgida sensualità — storie reali di uomini veri, fatti di carne e di sangue, inquadrati in un plausibile contesto sociale e osservati con partecipe solidarietà e, spesso, con commozione. « Chacun a ses bonnes raisons »: è un luogo ricorrente

in Renoir che offre forse la chiave per penetrare nell'universo della sua umanità e cogliere il segreto della sua semplicità.

Hanno le loro ragioni le vittime e i colpevoli, le prime non esenti da colpe e i secondi, a loro volta, vittime della loro stessa colpa. Ha le sue ragioni la Nana del film omonimo (1926) che vuol ripagarsi di un'infanzia di povertà sfruttando e dissanguando i suoi ricchi protettori. Ha le sue ragioni il Legrand di La chienne *(1931) che da una passione senile, irrisa e sfruttata, è condotto alla rovina e al delitto, e che sfugge alla pena offrendo al carnefice l'immondo ma innocente Dédé; ma costui ha ugualmente le sue ragioni, che Renoir fissa nello sguardo smarrito ed opaco con cui accoglie chi, all'alba, viene a svegliarlo per l'ultima volta. Ha le sue ragioni il Jacques Lantier della* Bête humaine, *su cui pesano le colpe di intere generazioni, ma le ha pure Sévérine, l' "angelo del male", mal maritata e immeschinita da un'esistenza senza sole. Le ragioni, nella* Grande illusion, *sono tutte dalla parte di Maréchal, che è la vita che avanza, le nuove classi emergenti che si preparano a prendere nelle proprie mani l'avvenire; ma il passato, quello appartiene tutto ai de Boëldieu e ai von Rauffenstein, e Renoir non rifiuta solidarietà agli dei che con dolente consapevolezza contemplano il proprio crepuscolo.*
Ha le sue ragioni, eccome, l'irsuto "clochard" di Boudu sauvé des eaux *(1932), che, tratto dal fiume, ripaga il salvatore insidiandogli la moglie, ma poi sfugge all'ingaglioffimento borghese con un nuovo tuffo nella Senna, tornando alla propria anarchica autosufficienza; hanno ragione da vendere i rivoluzionari che nella* Marseillaise *(1938) assaltano le Tuileries, ma quanta simpatia e cordialità è riservata a Luigi XVI, le cui buone ragioni Renoir sa comprendere cosí bene che quasi, se potesse, gli salverebbe il trono. Servi e padroni, che assai spesso Renoir si compiace di contrapporre, hanno gli uni e gli altri delle ottime ragioni:* La règle du jeu, *opera a lungo misconosciuta e ignorata, vertice sommo dell'arte di Renoir, è la celebrazione del totale coinvolgimento dell'artista con le ragioni dei suoi personaggi, della partecipe considerazione delle passioni, delle debolezze, delle cadute dell'essere umano.*
L'unanimismo di Renoir offre certo i suoi pericoli: il limite ideologico di opere come La grande illusion *(la simpatia per tutti i suoi personaggi non rischia di farlo cadere nell'esaltazione dello spirito di casta?) o* La Marseillaise *(l'"obiettività" dell'osservazione cronistica non si risolve in un sostanziale rifiuto delle autentiche e piú universali ragioni della Storia?) sta proprio in questo voler tutto comprendere, tutto perdonare ed assolvere in nome della comune condizione umana. Ma il torto è di cercare in Renoir l'ideologo: condizione quanto altre mai estranea alla sua natura di artista. La quale ha come prima connotazione proprio questo slancio generoso e vitale, questa partecipazione totale, questa capacità d'identificazione col destino dell'uomo. Secondo l'etica terenziana: « Son uomo, e niente di ciò che è umano ritengo mi sia estraneo ».*

Renoir, naturalmente, non è solo in questo. Vi è l'aspetto formale delle sue opere che merita una considerazione particolare e che costituisce un

secondo elemento di continuità in una produzione cosí ricca e variata. Ma l'aspetto formale non va riguardato solo dall'angolazione, riduttiva e limitativa, della "pittoricità". Erede di un nome glorioso, Renoir non intese ricreare sullo schermo il mondo pittorico del suo grande padre, ma espresse piuttosto un proprio personale mondo visivo, nel quale ovviamente ebbe gran parte una ben assimilata eredità: e non solo quella di Auguste, ma di tutta una civiltà figurativa nella quale era stato allevato e di cui si era copiosamente nutrito.
La sua pittoricità non fu mai, quindi, freddo ricalco, ma gusto istintivo. In molte sue opere il richiamo al mondo dell'impressionismo è evidente: Une partie de campagne (1936), soave elegia di una natura colta nelle vibrazioni sottili del tempo che passa, del trascolorare di un assolato meriggio in controra tempestosa, evoca certo atmosfere e vibrazioni tonali già appartenute a Renoir père e ne introduce esplicite citazioni (la "balançoire" intravista dalla finestra, il "pic-nic" sul prato); Le déjeuner sur l'herbe (1960), gioioso ditirambo gonfio di panica sensualità, reca fin nel titolo un omaggio a Manet; French Can Can (1955), colorato e turbinoso congedo dalla "belle époque", coglie magistralmente l'aspetto dinamico di un mondo che Degas aveva colto nella fissità di un gesto immutabile.
Ma la figuratività di Renoir, anche nei casi in cui l'accostamento al mondo della pittura è evidente, restò sempre un fatto eminentemente cinematografico.
Già Nana nasceva dalla precisa intenzione di ricreare in immagini filmiche le dense atmosfere naturalistiche di uno scrittore come Zola, e il fatto d'iscriverle in un quadro ambientale impressionistico trova la sua ragione, storica e culturale, negli stretti legami esistiti tra lo scrittore e gli esponenti del gruppo; né avviene diversamente per La chienne, opera già di piena maturità, ove peraltro ai frequenti rimandi pittorici fa riscontro una raggiunta padronanza dei mezzi espressivi del cinema: in primo luogo la luce, piegata ad effetti sapienti di chiaroscuro e di profondità di campo, e l'inquadratura, al cui interno è l'impiego del materiale plastico a dare valore e pregnanza figurativa all'immagine. Il mondo visivo di Renoir è abbondante di per sé, né le ascendenze impressionistiche — ma anche pre-impressionistiche: Corot e Courbet; e post-impressionistiche: Cézanne, Lautrec — v'introducono altro che un arricchimento, una maggiore pienezza di espressione. Là dove i pittori fissavano il momento, Renoir catturò il movimento: né forse mai egli conseguí maggior consapevolezza della specificità ritmo-visuale del cinema che nella sequenza iniziale, giustamente famosa, della Bête humaine, dove ogni pittoricità è bandita ma in cui la sinfonia visivo-sonora scandita dalla corsa del treno Parigi-Le Havre è annuncio e preparazione al cupo dramma dei personaggi.

Una terza costante di Renoir ci fornisce una chiave in piú per penetrare il suo mondo. E' un suo generoso ed appassionato spirito libertario, un'illuministica nostalgia per la natura, per la vita "en plein air" vissuta da gente umile, proletari, "cheminots", contadini, lavandaie, emigranti, "clochard", gente spesso vessata da una sorte che assume sostanzialmente il volto della società borghese. Renoir visse romanticamente, lungo

tutta la sua carriera, questo atteggiamento libertario: talvolta spingendolo ai limiti della deformazione satirica, come in Boudu, *grottesco di dimensioni rabelaisiane, gioioso e feroce apologo della libertà anarchica come antidoto al filisteismo piccolo-borghese; o come nel senile* Testament du Docteur Cordelier *(1959), dove riprese il motivo stevensoniano del Dottor Jekyll ma per ribaltarne ironicamente il concetto-guida, assumendo in pratica che in ogni mostro sonnecchia un uomo probo pronto ahimé a risvegliarsi; altre volte prendendo posizione con onestà intellettuale verso eventi e situazioni storiche determinate. Cosí negli anni precedenti lo scoppio della guerra, quando Renoir, che pure rifiutò sempre una precisa collocazione politica, andò avvicinandosi alle posizioni espresse dal Front Populaire e visse anche lui la grande illusione suscitata in molti da quella esperienza.*

Fu quello il momento di Toni, *dramma proletario d'impronta neorealistica, di* Le crime de Monsieur Lange, *episodio di lotta di classe imperviamente in bilico tra satira e dramma, di* La vie est à vous, *mediometraggio di aperta propaganda politica, della* Marseillaise, *controverso tentativo di ridurre — o innalzare — a misura d'uomo l'epopea della Rivoluzione francese. Ma Renoir fu per sua natura refrattario alle illusorie lusinghe dell' "engagement" (« je me suis trouvé engagé sans l'avoir voulu »), la dimensione dell'impegno sociale riconducendosi in lui, sempre, a quella dell'impegno umano.*

Il suo fu un caso, raro e felice, di un lavoro creativo che riflesse pienamente i connotati dell'uomo. Giovialità e saggezza, carnale sensualità e pensosa meditazione, rigoglioso tumulto d'impulsi e sorvegliata misura espressiva, solido realismo e generosa utopia, pagana esuberanza e struggente melanconia: di un impasto cosí ricco da escludere ogni schematizzazione fu fatto Renoir; l'artista e, non diversamente, l'uomo. Che al cinema si era avvicinato già adulto, dopo una giovinezza spesa tra la partecipazione alla prima guerra mondiale (dov'era stato piú volte ferito) e un'oscura attività di ceramista; ma che per il cinema aveva nutrito una passione infantile, poi rinvigorita da una diuturna, quasi maniacale frequentazione delle sale dei "boulevards" parigini, dove aveva fatto scoperte significative: Chaplin, naturalmente, e poi Griffith, L'Herbier, il Mosjoukine del Brasier ardent, *il Wiene di* Caligari, *il Gance della* Roue; *ed infine — incontro folgorante e decisivo — lo Stroheim di* Foolish Wives.

Una volta avviatosi al mestiere del cinema, Renoir seguí una sua strada, che abbiamo visto quanto riconoscibile, senza lasciarsi fuorviare da mode e correnti: una posizione che fece di lui, fin da principio, un isolato. Le ricerche della prima e della seconda avanguardia, coeve al suo esordio, non lo toccarono che marginalmente; cosí in seguito la scuola del "realismo poetico" francese, di cui pure venne considerato uno dei massimi esponenti, gli fu, almeno nei suoi aspetti piú letterari e decadenti, sostanzialmente estranea; né durante l'esilio americano negli anni della guerra — esilio laborioso ma artisticamente infecondo — si lasciò contagiare dai fenomeni di mimetismo frequenti in altri autori sradicati. Ma la sua fedeltà a se medesimo Renoir la onorò non con atteggiamenti d'intelletuale rigore o di aristocratico distacco, bensí con una disponibi-

lità a tutte le suggestioni e a tutte le esperienze, con un coinvolgimento totale. Grande artigiano del cinema — nella stessa misura in cui suo padre Auguste, che aborriva la parola "arte", si era sempre considerato nulla piú che un artigiano della pittura —, egli trovò in questo atteggiamento morale il rifugio della propria libertà; conobbe perciò, inevitabilmente, cadute ed errori, mai però cedimenti o deliberate rinunzie.
Per questo i giovani della "nouvelle vague", e, sulla loro scia, tutti gli esponenti delle nuove avanguardie, del nuovo cinema, della nuova critica, spesso in lotta tra loro ma concordemente ostili al "cinema di papà", poterono riconoscere in lui (che aveva già direttamente allevato un Becker, un Visconti) il loro maestro; e, piú ancora, uno di loro, perennemente giovane per essersi conquistato con la sua opera il diritto alla giovinezza.
Noi gli riconosciamo soprattutto il dono raro della coerenza: a se medesimo, al proprio mondo poetico e umano, alla propria eredità culturale, al proprio entusiasmo per la vita e per il lavoro, a una sostanziale continuità d'interessi pur nella varietà delle esperienze.
Alcune sue opere sono entrate nella storia del cinema: l'amaro pessimismo della Chienne, *l'ammiccante anarchismo di* Boudu, *la virile consapevolezza della* Grande illusion, *la mozartiana classicità della* Règle du jeu, *l'ineffabile purezza di* Une partie de campagne *vanno ascritte tra i grandi momenti dell'arte del film. Ma Renoir rifiuterebbe — come rifiutava — di privilegiare alcuni momenti isolati da un contesto ch'egli concepiva unitario, la cui validità si esprimeva nel fatto stesso di essere stato realizzato. La sua comprensione per gli uomini, e per le cose degli uomini, fu cosí totale che non poteva non coinvolgere le sue stesse creature. « Se i vostri film o il vostro giardinaggio sono ben fatti, ecco che voi praticate l'arte del giardinaggio o l'arte del cinema: siete un artista ». Cosí, nelle sue memorie, espone la propria estetica; e aggiunge: « L'art, c'est le* faire *». Non si potrebbe trovare un'epigrafe migliore come suggello della sua lunga operosa vita di artista.*

Guido Cincotti

I FILM

L'AMOUR VIOLÉ (L'amour violé)

r.: Yannick Bellon - **o.:** Francia, 1977
V. altri dati in questo fascicolo a p. 144.

Nel panorama del cinema francese di questi ultimi anni sono poche le cose veramente degne di rilievo, specie se si prescinde dall'ambito della produzione *indépendant* (i film di Guy Fihman, Claudine Eizykman, Christian Lebrat): per quanto riguarda lo sviluppo dei moduli narrativi della finzione una parola nuova è venuta da *L'amour violé*. Realizzato nel 1977 da Yannick Bellon, una regista che ha alle sue spalle una trentennale esperienza cinematografica e televisiva, il film racconta con la freddezza di un resoconto scientifico la storia di una giovane che, dopo essere stata sequestrata e violentata, si ribella alla congiura del silenzio, occultamente ordita intorno a questi episodi, e si lancia in una battaglia dalla quale emergerà vittoriosa la sua dignità di donna.
Nelle scelte narrative di fondo, *L'amour violé* realizza un modello divenuto ormai classico nella storia del cinema, quello della *presa di coscienza*, formalizzato nell'ambito della cinematografia sovietica rivoluzionaria e, successivamente, soggetto a continue rivisitazioni: da quelle hollywoodiane tendenti al *mélo* a quelle operate dai cineasti *engagé* intorno al '68, fino all'acuto godardiano di *Lotte in Italia*. Certamente il film della Bellon è ben lontano dal raffinato e linguisticamente problematico Godard: esso si limita ad illustrare, con una certa freschezza narrativa e con una pulizia talora apprezzabile, il percorso ideologico che la giovane Nicole compie dalla vergognosa accettazione della violenza subita fino alla ricomposizione della propria dignità ed alla coraggiosa decisione di affrontare in tribunale i suoi violentatori. Nulla di piú. Anzi la *presa di coscienza* in *L'amour violé* non soffoca il percorso sentimentale che procede parallelo a quello ideologico e sviluppa le trame di una storia d'amore con i modi insoliti del documentario: ne vien fuori una sorta di diario d'amore in terza persona, un amareggiato diario dell'amore violato, all'interno del quale taluni momenti ap-

paiono forti e marchiati da un agghiacciante realismo. E' questo il caso della sequenza del rapimento di Nicole, realizzata secondo un'ottica decisamente antispettacolare, con una freddezza inconcepibile, quasi col distacco di un documentario di viaggio. In questo caso è il modulo rappresentativo stesso che ci turba, profondamente: una scena tremenda ci è presentata come *quotidiana*, col risultato di un ulteriore carico di tensione.

L'amour violé tenta la saldatura di una vasta gamma di modi del documentario con certi tratti caratteristici del cinema di finzione e, quindi, l'unione dei propositi didascalici con la tradizionale funzione ludica dello spettacolo cinematografico, talvolta con successo.

Per quanto riguarda i propositi didascalici, il film insiste sulla *normalità* degli stupratori, descritti non come maniaci ma come individui del tutto anonimi e perfettamente mimetizzati dietro la morale comune, per rilevare che la nostra società non solo considera "normale" l'esercizio della violenza sulle donne ma addirittura modella un tipo di uomo che è potenzialmente sempre uno stupratore. La cultura della quale noi tutti siamo parte considera dunque una *norma* la violazione dell'amore: questa è la "tesi" che il film esibisce, forse nella maniera sbagliata, cioè attraverso la profusione di dialoghi che spesso non sfuggono la tentazione della banalità e attraverso un certo gusto — francamente cattivo — della frase ad effetto.

Ma *L'amour violé* riesce ugualmente ad evitare lo stucchevole didascalismo che caratterizza gran parte del cinema cosiddetto *femminista* (si pensi all'insopportabile tono di *Io sono mia*). E si fa apprezzare sia per il coraggio delle scelte formali che per la lucidità di un impegno maturato dalla Bellon attraverso lunghi anni di lavoro. Ciò che piú ammiriamo del film è la bella e forte dignità di Nicole, la giovane colpita dalla violenza, che rifiuta di starsene nell'ombra a leccare le proprie ferite e decide di ingaggiare l'impietoso scontro con una società che quasi pare metterla sotto accusa e che demolisce moralmente le donne che *osano* denunciare le violenze subite. La vigorosa interpretazione che di questo personaggio fornisce Nathalie Nell è quanto di piú interessante ci offra il film. La Nell, che ha fatto molto teatro, soprattutto con Daniel Mesguisch, e che ha lavorato in un paio di film di Cayatte, è forse una delle piú belle scoperte del cinema francese degli ultimi anni.

La sua recitazione nervosa, aggressiva, inquieta, si adatta bene ai lineamenti di un viso che quasi mai inclina alla dolcezza ma che pure è densamente femminile; in *L'amour violé* il suo sguardo severo pare continuamente accusare l'interlocutore, qualunque esso sia.

I pregi del film non si esauriscono qui. La fotografia, curata da Georges Barsky e Pierre William Glenn, va ben considerata per la coraggiosa scelta di girare un film quasi esclusivamente con luce naturale; anche se poi i risultati sono assai discontinui e ai meravigliosi primi piani di Nathalie Nell *en plein air* si contrappongono le cattive esposizioni della pellicola nelle sequenze girate all'interno dell'automobile.

Pur pieno di smagliature e difetti (il montaggio si limita a volte ad accumulare gli elementi senza approdare a nulla; e alcune figure di contorno, specie la madre di Nicole, appesantiscono la narrazione), *L'amour violé* riesce a dosare bene le diverse istanze, didascaliche e spettacolari, di cui si fa portatore. Nella fredda cornice da reportage nella quale è inserita, la messa in scena dello stupro appare ancor piú crudele: ogni particolare, anche il piú prosaico, è "detto", in ragione di un *découpage* che quasi sovrappone il tempo cinematografico a quello reale. Un simile vezzo, accettabile per la sequenza dello stupro, in questo modo presentata in maniera atrocemente fisica, finisce per diffondersi un po' in tutto il film, con il risultato di frenarne l'andamento; specie in quei luoghi deputati del dialogo che diventano i pranzi, le visite ai parenti

e le gite con gli amici, momenti che troppo spesso danno a vedere di essere semplici pretesti ad uno sfogo di verbosità.

Stefano Masi

COMES A HORSEMAN (Arriva un cavaliere libero e selvaggio)

r.: Alan J. Pakula - **o.:** U.S.A., 1978

V. altri dati in questo fascicolo a p. 146.

Gli anni '70 hanno sperimentato, tra le varie pratiche, nella ricostruzione di un modello americano della spettacolarità, l'esplorazione sistematica dei luoghi, delle figure e delle modalità narrative di alcuni "generi". Le direzioni prese dal lavoro sul corpo simbolico di queste grandi categorie produttive e romanzesche del discorso hollywoodiano sono numerose e talvolta tortuose. Il "genere" forte che meglio si è prestato alle operazioni di *démontage* e spostamento delle sue convenzioni fondamentali è stato sicuramente il western.

I film western degli anni '70 rappresentano l'esaurimento e, al tempo stesso, il superamento di quel gioco « a carte scoperte con il genere » che Bazin indica come uno dei tratti essenziali del "sur-western" o western maggiorenne affiorato già nel secondo dopoguerra e poi teorizzato dai registi della "nuova Hollywood".

Arriva un cavaliere libero e selvaggio di Alan J. Pakula (*Una squillo per l'ispettore Klute*, *Perché un assassinio*, *Tutti gli uomini del presidente*) si pone con *L'ultimo buscadero* di Sam Peckinpah oltre quella fase di rimemorazione, rilettura e riscrittura della storia del cinema che segna lo stile anni '70.

Consumate definitivamente la classicità della messa in scena di "genere" e la rifrazione di questa classicità in testi che la assumono come modello da scomporre e ricostruire in sintonia con lo standard hollywoodiano che cerca di riconquistare, negli anni della crisi del cinema e non solo dei film, una egemonia simbolica, il film di Pakula non è più né un western né un sur-western.

Infatti non sembra piú possibile pensare e riconoscere la struttura della spettacolarità sulla base di una logica se non di "generi", almeno di ripartizioni o specializzazioni della finzione. Ciò impedisce di parlare della *Febbre del sabato sera* o di *Grease* come di musical o di *Guerre stellari* e *Incontri ravvicinati* come di film di fantascienza: nel primo caso si dovrebbe parlare di una serie di disco-film che si vedono e si consumano come se si trattasse di un long-playing e nel secondo caso siamo all'intersezione perversa tra la televisione, come soglia di una tecnologia avanzata, e il disegno animato. Pakula assume il western classico e il surwestern come dati appartenenti al "passato dell'immaginario" e, anche inconsapevolmente, lascia scivolare il suo film nell'area simbolica, se esiste, di un *dopo-western*.

La geografia della West Mountain Valley nel Colorado (nel film la storia è ambientata nel Montana) è affascinante e straordinaria e la luce mutevole e il cielo inquieto sono, in qualche modo, sufficienti a farne lo scenario mitico di un secolo e di un tempo perduti per la cultura americana. Ma questo scenario non si adegua alla norma mitologica che spesso nel western fa del territorio la regola principale del funzionamento del testo e, all'interno di esso, della strategia dei personaggi e degli eventi.

Il ranch di Ella Connors (Jane Fonda) e quello di J.W. Ewing (Jason Robards) occupano un territorio che però non ha liquidato l'assetto mitico, neppure la connotazione "storica" che è stata riscoperta dal new-western anni '70 nel tentativo di ristabilire un realismo geo-storico delle origini della nazione. Il rovesciamento ideologico imposto dalla scoperta di un territorio storico crea nella *fiction* western della "nuova Hollywood" una tensione e un conflitto tra la mitologia tradizionale (il viag-

gio verso l'ovest come "conoscenza" e l'espansione di una civiltà e di modelli sociali "superiori") e una messa in scena che ridistribuisce ruoli, evidenzia aspetti, valorizza personaggi e avvenimenti resi opachi dai meccanismi mitologici.

Il luogo perduto/cercato/ritrovato della geografia immaginaria del west e dei western nel film di Pakula è trasformato in un semplice *terreno* in cui la concretezza della terra sembra premere sull'intreccio piú del territorio mitico compromesso con l'elaborazione culturale del « sogno americano » e di quello storico oscurato da un genocidio ai danni dei pellerossa.

Il terreno è proiettato negli anni (insoliti almeno quanto la presenza del mare per un western) del secondo dopoguerra e la terra è aperta, all'inizio del film, per accogliere una bara quasi a segnare a lutto la « storia ». Un reduce, Frank Athearn (James Caan), torna invece che in una metropoli mostruosa (il reduce di *Hi mom*), o alla periferia delle grandi fabbriche (*Il cacciatore*), o in un ospedale per invalidi (*Tornando a casa*) come faranno i reduci del Vietnam, nel Montana per allevare bestiame.

In questa regione vivono, uno contro l'altra, Ewing e Ella. Ewing vuole impossessarsi della proprietà e del corpo di Ella per ricostituire un fantasma di grande latifondo e per restituire alla Bear Paw Walley una antica fisionomia, quando suo nonno ne era il proprietario assoluto. L'ambizione di Ewing ha le sue radici in quell'ordine familiare che simbolicamente sempre si associa alla terra e che anche in questo film appare pronto a intricare il "plot" con fantasie incestuose e fantasia di una grande proprietà terriera. Ewing è con il vecchio Dodger, l'aiutante di Ella che conserva nella sua baracca di legno foto ingiallite del passato e che si allontanerà a cavallo per morire come un vecchio indiano, il testimone di una memoria legata completamente alla terra e a valori consunti e "déplacés" rispetto al presente di un dopoguerra.

Possedere, difendere, usare la terra, sparare agli allevatori, credere ostinatamente alla violenza, conservare una saggezza primitiva è quanto deriva dal western classico, ma tutto ciò in *Arriva un cavaliere libero e selvaggio* appartiene ai vecchi, ai personaggi costretti a morire e a sparire e non soltanto per lasciare lo spazio narrativo alla storia d'amore tra Ella e Frank: è un ricambio che segna l'impossibilità, a certe condizioni, per alcune *figure* di tenere la scena.

Il luogo perduto/cercato/ritrovato nel *dopo-western* è solo un palcoscenico riconosciuto come tale e il cowboy, anche se libero e selvaggio, è un cavaliere elettrico ridotto a variabile di un gioco che attraversa le diverse forme di comunicazione.

Il desiderio, la passione di Ewing per Ella, l'orrore violento di alcune scene, l'incendio, gli agguati, l'intrusione di una compagnia petrolifera sono i resti di un racconto di qualcosa che è avvenuto lassú nel Montana, seppellito in quella *terra* che è l'ultima figura da investire per un modello di spettacolo anni Ottanta preso tra lo spazio stellare, lo spazio della giungla e lo spazio urbano.

Enrico Magrelli

THE DEER HUNTER
(Il cacciatore)

r.: Michael Cimino - **o.:** USA, 1979
V. altri dati in questo fascicolo a p. 87.

Dopo un lungo, autocensorio silenzio, il cinema americano ha cominciato ad affrontare la "sporca guerra" del Vietnam. *The Deer Hunter*, secondo film di Michael Cimino, segue infatti a ruota *Comign Home* (Tornando a casa, 1978) di Hal Ashby e precede *Apocalypse Now* (id., 1979) di Francis Ford Coppola. In tutt'e tre, si badi, l'angolazione è comune: la guerra vista con gli occhi del reduce, il quale o è distrutto

o non può perdonare perché la sua vita non potrà mai piú essere quella spensierata e serena di prima. Il personaggio del reduce viene rovesciato di segno: in tutto il cinema di guerra esso veniva introdotto, in passato, come colui di fronte al quale non si può contestare la "sua" guerra, alla quale egli ha sacrificato molto di sé. Al contrario, qui sono proprio i reduci, in forza del fatto di aver pagato di persona, a contestare con inappellabile durezza i modi e gli esiti di un conflitto.

Al festival di Berlino dove ebbe la prima uscita il film suscitò una tempesta: la delegazione sovietica, subito seguita dalle altre delegazioni dei paesi del patto di Varsavia (con una rilevante eccezione, la Romania), si ritirò per protesta. I vietcong, questo è il motivo, sono mostrati in una breve ma atroce sequenza di *The Deer Hunter* in luce del tutto negativa. Va aggiunto però che l'altra parte, il Vietnam del Sud, non è visto in luce migliore. Su questo varrà la pena di ritornare. Il film si struttura in tre grandi blocchi narrativi, due assai lunghi e corposi (il primo e l'ultimo), quello mediano breve e lancinate. E' la storia di tre giovani operai di Crainton, una cittadina industriale della Pennsylvania dominata dalla sagoma nera delle ciminiere e abitata da un forte nucleo di immigrati russi. La chiesa ortodossa e altri elementi della tradizione russa si mescolano alle piú recenti abitudini statunitensi.

Per gran parte della storia di Hollywood, la classe operaia è stata la grande assente dall'immagine cinematografica dell'Unione. Solo nel cinema comico muto era possibile trovare come protagonisti operai, minatori, piccoli artigiani, muratori, fabbri, falegnami (Chaplin, Semon, Laurel & Hardy). Ora invece la nuova generazione di cineasti inserisce con qualche frequenza la classe operaia anche quando, come qui, non sono in causa suoi problemi specifici. La rappresentazione di un ambiente tutto operaio è uno dei motivi di interesse del film di Cimino. In questa direzione, la prima parte è forse la migliore: essa inizia negli altiforni, esprimendo la dura fatica quotidiana, e segue poi i tre ragazzi al "pub" a bere una birra oppure in montagna, nel fine settimana, a dar la caccia al cervo o ancora nei preparativi delle nozze del piú giovane di loro. Il regista rivela subito un temperamento lirico e una capacità, tipica dell'oriundo europeo, di capire psicologia e situazione degli immigrati.

La caccia al cervo funge da introduzione in chiave metaforica del tema della violenza e della guerra. Armati di fucili con mirino telescopico, i tre giovani possiedono, nei confronti dell'animale, una superiorità tecnologica; il cervo, per parte sua, sfrutta la velocità e la conoscenza del terreno con i suoi nascondigli. La partita, per essere alla pari, deve essere giocata in modo leale; quindi, ammonisce uno di loro, bisogna sparare un colpo ed un colpo solo, altrimenti è ovvio che presto o tardi si ucciderebbe il cervo comunque.

La successiva sequenza, assai lunga e minuziosa, descrive il matrimonio dapprima nei modi del rito ecclesiale poi della festa di nozze; ed in questa ultima il regista, con fresco senso di osservazione, fa risaltare la commistione fra antiche radici slave e moderne abitudini americane, sbalzando anche il diverso rilievo dei caratteri.
Un brusco salto fa passare dal primo al secondo blocco narrativo, dalla quieta provincia americana alla guerra nella giungla. Dai ritmi pacati della prima parte si trascorre al conciso, essenziale racconto della battaglia in un villaggio conclusasi con la prigionia presso i vietcong in una capanna a palafitta sul fiume.

E' questa la zona francamente discutibile ed irritante di un'opera fino ad allora sobria e realistica. Con evidente forzatura propagandistica, i vietcong vengono descritti come si descrivevano i giapponesi nei film di guerra americani di quarant'anni fa: cinici, spietati, disumani.

Questo blocco narrativo riguardante i viet è, come si è detto, relativamente breve, non oltre una mezz'ora in un complesso di circa tre ore di film. Essi obbligano i prigionieri alla "roulette russa" quel macabro gioco mortale, sorto nella terra degli zar all'epoca della grande aristocrazia ottocentesca, nel corso del quale due giocatori a turno fanno ruotare a caso il caricatore d'una pistola dotato di una unica pallottola, quindi se la puntano alla tempia e sparano, rischiando la vita in un attimo o nello stesso attimo vincendo una fortuna.

Nella successiva mezz'ora di film, tuttavia, la medesima "roulette russa" viene giocata a Saigon in certe bische clandestine dove gli speculatori e gli avventurieri d'ogni risma del corrotto regime di Van Thieu si arricchiscono sul sangue dei disperati. Si comprende a quel punto come il gioco, cosí come la caccia al cervo della prima parte, costituisca un'altra metafora visiva, questa volta riguardante non la violenza in sé ma l'abbrutimento che la guerra comporta, alienando gli uomini in qualsiasi campo militino.

Si perviene in tal modo all'unica, vera lettura possibile del film di Cimino che non vuol essere un film su *questa* guerra ma su *la* guerra come fenomeno antiumano universale.

Lascia perplessi comunque che su un conflitto che ha traumatizzato — e lo si vede ben chiaro in *The Deer Hunter* — una generazione e ha sconvolto il mondo e che ancora riverbera i suoi echi su una Indocina bagnata da altro sangue, si possa, come fa Cimino, astenersi dal giudizio. Questi soldati non si chiedono mai perché combattono, non giudicano né alleati né avversari: si limitano a combattere e a morire. Ciò risulta inaccettabile e immotivato.

Se però si guarda al pacifismo di un film violentemente antibellicista, Cimino manifesta una sua suggestiva forza specie nella parte finale, dove ci illustra il "dopo" di questi tre operai sbattuti a combattere una guerra che non era la loro. Il piú maturo ed equilibrato dei tre, Michel, interpretato da un ottimo Robert De Niro, salva pelle ed equilibrio mentale, si inserisce nella comunità, si re-inserisce nella comunità, ma ha perso completamente il gusto di vivere e tutto gli appare spento, insensato, inutile; quella guerra, quelle sofferenze inaudite peseranno su di lui per sempre. Il secondo dei tre (impersonato con lucida tragicità da Christopher Walker) ha disertato a Saigon e si è lasciato persuadere da un avventuriero a giocare ogni sera la partita mortale della "roulette russa" fino a divenire una sorta di automa del rischio suicida. Fatalmente finirà col perdere la vita proprio mentre Saigon è alle ultime ore e l'esodo degli americani sconfitti è in corso. Il terzo giovane (interpretato da John Savage con asciutta disperazione) è quello di cui avevamo seguito il matrimonio nella prima parte. Rientra a casa senza gambe, escluso dal lavoro e condannato alla sedia a rotelle.

Le ultime sequenze del film ripercorrono le tappe abitudinarie dei giovani della cittadina, le bevute al bar, la caccia, il corteggiamento alle ragazze; ma le stesse cose descritte con calore all'inizio, ora appaiono ingrigite, spente, girano a vuoto.

Il film è, si è detto, discutibile, ma non lo si può con facilità etichettare, come qualcuno ha fatto, negativamente. Certo, nella zona "epica", Cimino paga il tributo alla propaganda seguendo i sentieri della convenzione. Però la "sporca guerra" vien fuori e vien fuori la crisi d'anima d'una società americana che ha attraversato quell'esperienza. Michael, reduce con i nastrini del valore, rifiuta gli onori tributati dai concittadini e va a nascondersi, quasi vergognoso, in un piccolo albergo di periferia: è l'ultima immagine simbolica di un discorso critico, malgrado reticenze e ambiguità, assai serio.

Ernesto G. Laura

GREETINGS (Ciao America!)
r.: Brian De Palma - **o.:** U.S.A., 1968
V. altri dati in questo fascicolo a p. 148.

HI, MOM! (Hi, Mom!)
r.: Brian De Palma - **o.:** U.S.A., 1969
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1978, n. 5/6, p. 256.

Considerato a suo tempo il manifesto estetico di uno dei cineasti piú talentosi dell'area indipendente, questo *Greetings* costituisce insieme al successivo *Hi, Mom!* [1] un dittico che ci fa scoprire in Di Palma una personalità assolutamente diversa da quella che è emersa nelle ultime discutibili prove. Con queste, egli ha legato il suo nome ad una compiaciuta rivisitazione dell'*horror film*: ma come regista-cinéphile, De Palma ha avuto modo di mostrarsi alquanto infelice. Lontanissimo, anche nei momenti migliori, dalla filologia sentimentale di un Bogdanovich o di un Truffaut, il regista di *The Fury* non riesce quasi mai a rimontare i pezzi di un universo poetico cosí rischioso come quello del film di "genere", finendo cosí col conservare solamente la pesantezza barocca delle vecchie costruzioni hollywoodiane. Forse la prova migliore di quanto ciò sia vero ce la fornisce proprio il piú recente *Fury*, uscito negli USA nel '78. Il film, interpretato da Kirk Douglas e da un Cassavetes incredibilmente ghignante e cattivo, va a cercare il suo modello nel terreno di quell'*horror* imbevuto di sfumature "paranormali" che deriva dai vari esorcisti dello schermo. Di Palma lo arricchisce con qualche elemento da *spy-story:* ma la sostanza scompare dietro il fuoco d'artificio degli effetti speciali, che spesso eccedono fino a condurre questo *Fury* oltre il limite del cattivo gusto. *Ciao America!* e *Hi, Mom!*, invece, sono il luogo privilegiato di un'autoironia scanzonata che dissacra l'amore per il cinema e quella *cinéphilie* che pare ormai mitizzata; il luogo di proponimenti stilistici che saranno in seguito disattesi in favore della spettacolarizzazione piú selvaggia di film come *The Fury.*

Ciao America! ci propone la storia di tre amici alle prese con differenti ordini di problemi: John, che è un regista dilettante di filmetti porno, cerca in tutti i modi di evitare il servizio militare, Paul si lancia in improbabili avventure galanti seguendo le indicazioni di un computer che programma appuntamenti e Charles è sulle tracce degli assassini di Kennedy. L'epilogo del film vede la morte di Charles e John costretto a partire per il Viet-Nam. *Hi, Mom!* si inserisce sugli sviluppi del racconto conferendo rilievo al personaggio di John, il quale, una volta tornato dalla guerra, continua a coltivare la propria passione per il *porno;* questa volta con l'aiuto di un seducente "produttore cinematografico" che in *Ciao America!* spacciava filmetti sconci agli angoli delle strade di New-York.

Ciò che rende ineparabili le due opere non è solo la continuità del racconto, che attraversa diagonalmente il dittico nella figura di John, ben costruita attorno ad un De Niro vagamente adolescenziale; ma soprattutto la vicinanza delle scelte narrative nei due film, o meglio la capacità di render plausibili in entrambi una serie di scelte narrative giustapposte come in una specie di ardito collage. I tratti narrativi che De Palma mette insieme sono i piú diversi e contrastanti: da quello della televisione educativa a quello del cinema *porno*, da quello del film in 8mm. a quello del cinema-verità. La cifra comune imposta a questi differenti tratti è quella dell'ironia.

Quest'ironia si situa a due livelli. Ad un primo livello ne è oggetto il topos hollywoodiano della forza dell'amore, sentimento basilare, motore immobile dell'universo finzionale del cinema americano, che De Palma degrada nel suo corrispettivo piú "basso" e spoetizzante, il voyeurismo, facendo diven-

[1] In Italia, però, i due film non sono comparsi nel loro ordine di realizzazione e l'uscita di *Hi, Mom!* ha preceduto di un anno quella di *Greetings.*

tare l'eroe, da amante che era, guardone. Ad un secondo livello, l'oggetto dell'ironia depalmiana è la *cinéphilie*, l'amore per la visione, che dieci anni fa aveva già una storia abbastanza ricca (si pensi alla splendida produzione critica dei « Cahiers du cinéma » ed a quella filmica dei registi della Nouvelle Vague).

Il dittico istituisce cosí una poetica basata sul voyeurismo, inteso come degradazione dei due concetti — probabilmente considerati paralleli — di *amore* e *visione*. John realizza pornofilm in formato ridotto e mette in scena accurati spogliarelli di belle ragazze. I due piani dell'ironia s'intrecciano attorno ai loro oggetti senza scalfire la compattezza del discorso. Vedere attraverso il mirino della macchina da presa procura al giovane John un evidente godimento che si disegna comicamente sul viso paffuto di uno scanzonato De Niro. Ma la sua eccitazione a cosa è dovuta? All'oggetto della ripresa, cioè lo strip-tease della ragazza, o al luogo della ripresa in sé? Quest'esitazione ci impedisce il riso, giacché ogni esitazione — come ha dimostrato Lucie Olbrechts nel suo trattato su « Il comico del discorso » — esercita un'azione inibitrice sul riso, ma ci introduce in un piú ampio intreccio di costruzioni analogiche: il mirino della macchina da presa viene associato al *buco della serratura*, classico strumento del guardone, e la cinepresa stessa assume il valore di un oggetto sessuale, col risultato senza dubbio divertente di connotare come morboso l'amore per la visione, tipico del *cinéphile*. I topoi dell'*amore* e della *visione* sono in breve massacrati, fino alle insinuazioni piú cattive sul kitsch delle pratiche della visione.

Ciononostante *Ciao America!* e *Hi, Mom!* continuano a proporsi come luogo della *cinéphilie:* come spesso accade, l'oggetto dell'ironia viene recuperato dalla sua stessa frequentazione, la quale prima di essere ironica è senza dubbio occasione di *presenza*. Nietzsche ha scritto che nessuno mente tanto quanto colui che s'indigna. Ma De Palma è ben lontano dall'indignarsi: l'irruenza del tono non può, infatti, coprire la garbatezza delle intenzioni, le quali non vanno mai oltre la raffinata presa in giro del luogo comune.

Non ci sorprende scoprire che moltissime sono le riprese in *soggettiva*, effettuate sfruttando spiragli, fessure, quinte, mascherini e tutto ciò che, occludendo in parte il campo visivo, realizza la sensazione di una immagine indiscreta, rubata spiando attraverso il buco di una serratura. Si potrebbe stendere un lungo catalogo di situazioni del genere: una simile classificazione potrebbe tranquillamente attraversare lo spazio di entrambi i film senza bisogno di sostanziali precisazioni. In *Ciao America!* John fa spogliare una prigioniera vietnamita davanti all'obiettivo di un operatore televisivo nascosto tra gli arbusti che fanno da quinte; poi, in una libreria, si sofferma a spiare — attraverso una fessura ingegnosamente ricavata spostando un libro da uno scaffale — una giovane donna che ruba dei tascabili; e mette in scena davanti alla propria macchina da presa lo spogliarello "artistico" della sua nuova amica, in una sequenza che viene presentata agli spettatori attraverso un mascherino che *sta per* il mirino dell'obiettivo. In *Hi, Mom!* lo stesso John, tornato dalla guerra, riprende con la sua cinepresa piazzata sul davanzale della finestra le scene erotiche che le innumerevoli finestre del palazzone di fronte involontariamente gli offrono. Ciascuna finestra diventa in questo caso un'immagine parzialmente nascosta da un mascherino: De Palma può realizzare in maniera assolutamente originale e senza alcun procedimento di stampa uno *split-screen*, cioè un'immagine divisa in molte piccole immagini indipendenti, tecnica che gli è cara perché materializza il suo gusto per la cibernetica e che egli utilizzerà anche in altri film: da *Dyonisus 69* a *Il fantasma del palcoscenico*, ecc.

Questa sequenza della finestra è as

sai itneressante perché vi si sovrappongono perfettamente le due opposte posizioni di De Palma riguardo all'amore per la visione. Essa, infatti, punta sull'ironia suscitata dal tema del guardone ma è anche il luogo nel quale il regista fa pratica di *cinéphilie* citando il piú classico dei luoghi hitchcockiani, che è pure un paradigma hollywoodiano (positivo) della visione, cioè la finestra sul cortile di *Rear Window*: ecco che ironia e celebrazione del cinema si ritrovano del tutto sovrapposte, a testimonianza dell'impossibilità di separare queste due funzioni metalinguistiche che paiono divenute ormai topiche nella produzione di questi ultimi quindici anni e che forse nel futuro saranno analizzate come una specie di *tic* riflessivo della macchina del cinema.

Sia *Ciao America!* che *Hi, Mom!* si avvicinano per quanto riguarda il gusto figurativo ai moduli di rappresentazione formalizzati dalla cultura pop americana negli anni '60, specie per l'uso dell'assemblaggio di zone di colore ben staccate l'una dall'altra. Chi ha accostato questa fase giovanile della produzione di De Palma a Godard aveva certo in mente un simile uso del colore, piú che il fatto meramente contenutistico, il quale peraltro si propone in questo caso come un terreno minato.

Soprattutto in *Ciao America!* le grosse macchie di colore tendono a disporsi all'interno dell'immagine in blocchi compatti, a formare accostamenti cromatici programmaticamente bruschi e fastidiosi. In *Hi, Mom!* vi è addirittura la giustapposizione della fotografia a colori con quella in bianco e nero.

In queste soluzioni cromatiche i due film di De Palma evocano le tecniche del collage, tipiche dell'iconografia pop americana, non senza lasciare lo spazio ad un'ironia sempre puntuale, la quale scarica questa volta i suoi strali nelle dichiarazioni basso-teoriche sulla *peep-art* che in *Ciao America!* John espone alla sua modella per convincerla a togliersi gli abiti di dosso.

La tecnica del collage ritorna, poi, anche nella struttura narrativa, retta da grandi blocchi che il montaggio non raccorda mai in maniera sufficiente, soprattutto in *Hi, Mom!*, per il quale si può addirittura parlare di un uso nòn convenzionale della tecnica del film a episodi.

L'adozione delle didascalie richiama in causa Godard e un parallelo che lo stesso De Palma si è tirato addosso autodefinendosi “il Godard americano”: è quasi scontato dire che il regista di *La chinoise* fa un uso piú meditato delle pratiche stranianti attraverso l'inserimento delle didascalie nella successione delle immagini. In De Palma, invece, le didascalie hanno prima di tutto un valore di raccordo narrativo tra i blocchi del racconto, assai piú isolati che in Godard (quest'affermazione vale soprattutto per *Hi, Mom!*), e la funzione straniante resta in secondo piano.

All'interno del dittico i tempi del racconto sono soggetti a continue variazioni, a tratti resi concitati, anche grazie all'impiego di riprese a bassa velocità che danno la veste della clownerie poetica ai filmetti porno che sono inseriti nel tessuto della storia, e a tratti piú lenti; cosa questa che fa pensare a certi film di Richard Lester, il quale ricorda De Palma anche per l'eclettismo delle scelte narrative, ma che ci riporta di nuovo a parlare della cultura americana degli anni '60 richiamandoci in mente il lavoro sui ritmi in poeti come Corso e Ginsberg e la loro ricerca di una prosodia basata sui *tempi* della musica *blues*. In effetti, gli anni '60 in America costituiscono un periodo di enorme fervore creativo, la cui ricchezza è paragonabile — in tutto il nostro secolo — solo a quella del periodo a cavallo tra le due guerre mondiali, cioè gli anni '20-'30 delle avanguardie storiche in Europa. Questi due momenti della storia della cultura del nostro secolo, non a caso entrambi legati ai periodi di maggior produttività delle avanguardie, hanno visto assottigliarsi i confini tra le diverse esperienze artistiche (come distinguere, per esempio, le com-

petenze tra pittura e cinema in artisti come Escher, Eggeling, Duchamp, Warhol e Sharits?) e moltiplicarsi le influenze tra i campi espressivi piú eterogenei.

Ciao America! e *Hi, Mom!* di De Palma guardano entrambi ad una stagione di grande produttività artistica: nello svolgimento espressivo, i due film risentono dei trascorsi artistici di una generazione la cui intelligenza, magmatica e "preoccupata", ha rivalutato gli spazi della creatività prima di impattare duramente contro la superficie di una realtà storica opprimente. Il frantumarsi delle competenze specifiche nel campo dell'arte è visto qui con l'occhio smaliziato di un umorista irruento, che imparenta questa disgregazione dei processi formali al frantumarsi delle illusioni di una generazione che andrà al macello nelle paludi del Viet-Nam. Di questo dramma dell'intelligenza che s'infrange contro la stupidità della guerra apprezziamo soprattutto il fatto che esso è narrato senza mai indulgere al gusto del *patetico-ideologico*, che diverrà il fastidioso marchio di certo "nuovo" cinema hollywoodiano, quello di *The Strawberry Statement*, per intenderci.

Del resto le lacerazioni alle quali i due film di De Palma alludono piú o meno direttamente sono tanto vicine nel tempo che impediscono all'opera di assumere il tono retrospettivo dell'epica. Il Viet-Nam di *Ciao America!* e *Hi, Mom!* è assai diverso da quello che sarà crudelmente epicizzato da Cimino in *The Dear Hunter*: è una terra assai stilizzata, nella quale l'unico "muso giallo" che s'incontra è quello di una bella vietnamita che John fa denudare sotto la minaccia del fucile, mentre l'obiettivo di un operatore televisivo riprende la scena. Di certo l'eroe di guerra, stereotipo hollywoodiano che incarna quasi tutti i valori positivi dell'amicizia, della fedeltà e dell'amore, trova una bella caduta nella sarcastica versione che ne fornisce il giovane De Niro, in una delle sue prime prove. Dieci anni piú tardi, un Robert De Niro maturo e coperto di celebrità indosserà di nuovo la divisa dei *marines* nel celebrato film di Cimino. Tra i due De Niro preferiamo però il primo, piú sincero, anche se non ancora in possesso della grande professionalità che gli anni di lavoro gli hanno fatto guadagnare, piú vivace e autenticamente schizofrenico. Da Palma minimizza l'aspetto eroico del soldato senza farne una caricatura: è il contrasto con le immagini televisive del presidente L. B. Johnson che enfaticamente proclama « Spero che voi siate pronti a far giustizia, non soltanto nel vostro paese ma in tutti i paesi del mondo » ad isttiuire un comico distacco tra prosaicità dei fatti ed eroismo delle parole. Indirettamente, *Ciao America!* e *Hi, Mom!*, se la prendono anche col sogno americano della pacificazione universale, che attraversa tutta la produzione cinematografica di Hollywood disegnando il profilo di una nazione che vuole farsi guida del mondo e depositaria della pace. Ma ciò De Palma lo fa senza mai rivolgere un vero e proprio attacco alle istituzioni: come altri ha già sottolineato, egli non va mai al di là della presa in giro. Tuttavia sa burlarsi dei miti della controcultura quanto di quelli della cultura ufficiale. La televisione educativa è oggetto di una feroce parodia, cosí come lo è il cinema "indipendente" e di formato ridotto. Da questo massacro dei miti nulla si salva: sia *Ciao America!* che *Hi, Mom!* sono film impietosi nei riguardi degli USA, delle sue piaghe e dei suoi fiori all'occhiello.

Va ricordata, accanto alla figura di John Rubin-Robert De Niro, anche quella di Allen Garfield, il quale in *Ciao America!* dà una proverbiale interpretazione del laido spacciatore di filmetti *porno* e in *Hi, Mom!* è addirittura "producer" di opere dello stesso tenore. Successivamente, Garfield è stato valorizzato da Avildsen, che ne ha fatto il detective anti-eroe, inefficiente e ciccione, di *Il pornocchio.*

[2] Bernard Cohn e Michel Pérez: *Le festival de Berlin 1969*, in « Positif », 1969, n. 110, Novembre, p. 48.

Stefano Masi

UNE HISTOIRE SIMPLE (Una donna semplice)

r.: Claude Sautet - **o.:** Francia, 1978

V. altri dati in questo fascicolo a p. 149.

Non è mai stato fortunato il regista francese Claude Sautet (cinquantacinquenne, parigino della *banlieue*, ex critico musicale) con la distribuzione italiana dei suoi film, almeno da quando — abbandonato l'apprendistato della *Série noire* — si è cimentato con una sorta di *Kammerspielfilm* alla francese, ove i problemi esistenziali uomo/donna sono al centro delle storie.

Basta scorrere la sua filmografia, e confrontare i titoli: *Les choses de la vie* (1970) diventa, *tout-court*, « L'amante »; *Max et les Ferrailleurs* (1971) è un anodino « Il commissario Pelissier »; *César et Rosalie* (1972) addirittura "E' simpatico, ma gli romperei il muso", esemplato da una battuta del dialogo (ma ben piú grave l'aggiunta nel dialogo italiano di una battuta finale, fuori campo, che stravolge il film); *Vincent François, Paul et les autres* (1974), decisamente anagrafico, viene quindi vivacizzato dalla nostra distribuzione di Stato, l'Italnoleggio, con un mediocre ed equivoco « Tre amici, le mogli e (affettuosamente) le altre »; chissà poi che titolo avrebbero dato a *Mado* (1976), con Michel Piccoli, Ottavia Piccolo e l'immancabile Romy Schneider, non ancora venuto in Italia e non comprendiamo il perché dato che il film è una comproduzione; e, per finire, con questo *Une histoire simple* (1978) che si semplifica, personalizzandosi, in un piú tattile "Una donna semplice". Al centro della vicenda, come punto catalizzatore di un intrico sottilissimo e delicatissimo di rapporti intersoggettivi, lei, Romy Schneider — protagonista in ben cinque film dell'ultimo Sautet —, una donna quarantenne, Marie, perfettamente inserita nel mondo produttivo, matura e cosciente del suo ruolo, vive col figlio sedicenne avuto dal marito (Bruno Cremer) da cui è separata, mentre anche il rapporto con Serge (Claudie Brasseur), l'uomo con cui si accompagna da qualche anno, si è ormai logorato.

Per questo, e per sottolineare la completa autonomia raggiunta, Marie preferisce abortire, comunicandolo all'uomo a cose fatte. Questi, poveretto, stretto negli angusti schemi di un maschilismo plurisecolare, reagisce molto male prendendo a sberle la donna, che resta dignitosamente impassibile. Decisamente "dalla parte di lei", il regista e quell'inarrivabile dialoghista che è Jean-Loup Dabadie (anche co-sceneggiatore), gratificato da Truffaut dell'icastica definizione di *musicien de l'onomatopée*, evolvono il personaggio di Marie dandogli un sempre maggiore spessore, ribaltandone addirittura il comportamento quando, rimasta incinta dell'ex marito col quale aveva sperimentato un'ulteriore convivenza dopo aver lasciato il fragile Serge, decide di tenersi il nascituro ma, nello stesso tempo, distaccandosi dall'uomo che ignora lo stato della ex moglie, ora neppure piú amante.

E' il trionfo del libero arbitrio in campo sentimentale, in un'ottica decisamente coniugata al femminile, anche se, sommessamente, e col pericolo certo di sembrare dei guastafeste (se non di peggio), noi osserviamo che il pur rilevante interesse di ogni nascituro, quello cioè di avere un padre e una madre da cui essere educato e cresciuto con amore e rispetto, qui non ha udienza, per cui ci sentiamo concordi con Tullio Kezich che cosí conclude la sua recensione al film: "... sono proprio sicuri, Sautet e Dabadie, che mettere al mondo a quarant'anni un figlio senza padre sia una splendida idea?".

Detto questo, ammiriamo anche noi la stupefacente capacità ancora una volta dimostrata da Sautet di narrare storie comuni di gente di tutti i giorni, utilizzando in modo superbo il magistero della parola, quello che Truffaut, amico e sincero ammiratore di Sautet, ha cosí definito parlando di *Vincent, François*...: « Ce qui m'a frappé c'est l'extraordinaire adéquation entre les gens qu'on voit sur l'écran et les

paroles qu'ils prononcent, comme si le vrai sujet du film était leur visage ». (Lo scritto lo potete anche leggere, tradotto da l'« Avant-Scène Cinéma » numero 153, nel bel volume di Truffaut, « I film della mia vita », edito da Marsilio).

E il grande regista francese se ne dà, ce ne dà, anche una ragione, quando scrive andando sopra il rigo come il 90% della critica francese: « Claude Sautet est têtu, Claude Sautet est sauvage, Claude Sautet est sincère, Claude Sautet est puissant, Claude Sautet est français, français, français ».

E, piú avanti, ricorda ancora questo aneddoto quando lo incontrò la prima volta: « ... Sautet m'a dit son admiration pour cette définition de Raoul Walsh: "Le cinéma c'est action, action action, mais attention: toujours dans le même sens!" ».

Espressione raffinata e di saldo respiro che affonda le sue radici nella migliore tradizione letteraria francese (Flaubert, innanzi tutto), il cinema di Sautet, vero cinema della parola che in Francia annovera indiscussi maestri, si raccomanda alla nostra attenzione e ammirazione per la misura civile della proposta, nel solco di quel comune sentire che osiamo sperare sempre piú europeo, e nel segno di un rinato intelligente sensibile illuminismo.

Molto ci sarebbe da dire sul carattere e i tratti salienti della figura di donna — sempre la stessa, a ben guardare, e non mi riferisco solo all'identificazione fisica con la Schneider — ricorrente nei film di Sautet, e sull'evoluzione del femminino a cui abbiamo assistito fin dai tempi delle tragiche e sofferte personalità di donne in lotta col mondo esterno mirabilmente esemplate da Ibsen alla fine dello scorso secolo, e penso, naturalmente, a Nora e a Hedda Gabler.

Il discorso sarebbe lungo e complesso; alla critica l'onere di affrontarlo. Ma quando avremo, qui da noi, in Italia, uno stimolo serio meditato e accettabilmente svolto da parte di un autore sensibile ai moti dell'anima femminile piú che ai clamori di contestazioni passeggere o, peggio, a semplificazioni grossolane, o, addirittura, risibili?

Nedo Ivaldi

HRA O JABLKO (Il gioco della mela)

r.: Věra Chytilová - **o.:** Cecoslovacchia, 1976

V. altri dati in questo fascicolo a p. 95.

Věra Chytilová, ormai cinquantenne ma di spirito giovanilissimo, è tornata sugli schermi italiani con un suo film del '77, l'unico che ha potuto realizzare a piú di un decennio da *Sedmikrásky* (Le margheritine, 1966). Quel film, che le diede notorietà internazionale, era pervaso di un vivace e spregiudicato erotismo intellettuale, ma sottintendeva una forte carica di contestazione al conformismo (anche in una società che si diceva socialista), un'esigenza di rinnovamento nella vita sociale, nei rapporti tra i sessi e tra le generazioni.

Ci si stupí, allora, che *Le margheritine* si fosse potuto produrre nel cinema nazionalizzato del regime di Novotný. Molte cose furono chiare quando si considerò il quadro complessivo della "nová vlna", l'ondata innovatrice del cinema cecoslovacco di quegli anni. Purtroppo, sappiamo quel che successe a seguito dell'invasione armata del '68: l'emigrazione intellettuale e artistica (tra loro quasi tutti i piú rappresentativi cineasti), la nascita del "samisdat" letterario all'interno e lo sviluppo di centri editoriali autogestiti all'estero.

Věra Chytilová non emigrò: dalla sua filmografia risulta un cortometraggio del '69, poi piú nulla. *Il gioco della mela* è stato prodotto dal "Krátký film", lo studio per i film di cortometraggio anche se, ovviamente, si trat-

ta di un lungometraggio. Ironia involontaria delle gestioni autoritarie e burocratiche: i responsabili degli studi di produzione dei film a soggetto avevano paura o non volevano proprio far lavorare la Chytilová. Il direttore del "Krátký film" è noto invece come "ultra" del conformismo imperante: produce, tra l'altro, tutti i documentari sulla fratellanza sovietico-cecoslovacca, sui misfatti del periodo dubcekiano, ecc. Può quindi permettersi qualche libertà, può far lavorare una pecora nera che ha se non altro il merito di essere rimasta in patria. Comunque, *Il gioco della mela* non ha avuto vita facile: presentato, poi ritirato dagli schermi, ripresentato forse ridotto in alcune scene erotiche ma solo per il piccolo circuito dei "cinéma d'essai". Quanto all'estero, serví da offa nei confronti di un paio di festival che lo richiedevano ed ai quali fu promesso purché venisse proiettato anche un altro film "ufficiale", salvo poi non mandarlo. Infine prevalse il commercio.

Che cos'è *Il gioco della mela?* La storia è ambientata nel reparto maternità di un ospedale di Praga, protagonista maschile un giovane e brillante ginecologo, scapolo, bravo nel suo lavoro e dedito fuori orario a "ripassarsi" tutte le infermiere o quasi, nonché a intrattenere una relazione molto impegnativa, anche dal punto di vista delle prestazioni sessuali, con la insaziabile moglie del suo amico e collega di lavoro. Protagonista femminile una giovane ostetrica proveniente dalla campagna che — sperduta nel grande e moderno ospedale — cade presto nel professionale trabocchetto del dottorino, se ne innamora e, per istinto piú che per calcolo, cerca di legarlo a sé, fingendo di essere rimasta incinta. Lui reagisce male e ipocritamente, lei insiste e quando finalmente lo convince a chiederle di sposarla lei rifiuta e gli svela che la gravidanza non c'era.

Quindi, rotti tutti i ponti, lei se ne va da Praga e lui comincia a perdere colpi: scoppia la grana delle sue esercitazioni erotiche con la moglie del collega, si interrompe di conseguenza una importante ricerca che i due medici portavano avanti insieme, lui perde un po' la testa e alla fine il professor-barone lo caccia dall'àmbito posto nell'ospedale praghese.

Trasferito in provincia, ritrova la ragazza ora incinta per davvero che va in giro in bicicletta con un cesto di mele: lui le va incontro, lei lo schiva, gli lancia una mela, con un gesto di sfida (Paride al femminile?), e s'allontana, ma forse non per sempre, se lui...

A parte il finale un po' carico di coincidenze e di sovrapposti simbolismi, tutto il film si snoda all'insegna di un'allegra e spigliata "comédie de moeurs", dal ritmo veloce e con situazioni e trovate spiritose. Ma soprattutto il film è contrassegnato dall'ottica particolare della regista-donna. Il critico cinematografico della piú importante rivista italiana rivolta ai colleghi del protagonista del film («Tempo Medico») scrive: «*Il gioco della mela* piú che un film femminista è un film femminile. Non c'è alcuna polemica, non ci sono messaggi, non si fa sfoggio di discorsi ideologici piú o meno fumosi... il punto di vista dal quale gli avvenimenti sono guardati è cosí felicemente frutto di una logica femminile, che il pubblico maschile ne rimane abbastanza disorientato se non seccato». E infatti, nel film, sono le donne che conducono il gioco, anche quando, per ruolo e per situazione, possono apparire "inferiori".

Un'altra nota riguarda la presentazione figurativa dei giochi sessuali tra il medico e la moglie del collega che si caratterizzano per grazia femminile ma in piú confermano la "laicità" dell'erotismo boemo (anche se per la Chytilová dovremmo dire moravo) privo di moralistici sensi di colpa. Già in *Le margheritine* avevamo potuto segnalare l'originalità e l'efficacia della descrizione dettagliata dei corpi delle due giovani protagoniste che la regista ci mostrava, attraverso la fotografia dell'operatore Kučera, suo ma-

rito, con una sensibilità diversa da quella, ad es., del Godard di *La femme mariée.*

Il significato complessivo della divertente storiellina di *Il gioco della mela* non ha comunque, a nostro avviso, il respiro del precedente e ormai lontano film della stessa regista: sappiamo di non poterlo imputare alla sua volontà, ma non ci sembra possibile procedere per sottintesi e letture criptiche (se non forse a livello psicoanalitico) fino a far assumere a questo film un « significato derisorio nei confronti di chi la vita vorrebbe fermare, bloccare, isterilire. Chi soffoca una primavera... pagherà prima o poi molto caro il reato di lesa umanità... » (« Tempo Medico »).

Il gioco della mela, al di là del mordente "divertissement" costruito da un punto di vista molto femminile, è privo e *pour cause* di un qualsiasi riferimento alle condizioni sociopolitiche nelle quali la storia si svolge: girato nella Cecoslovacchia d'oggi, personaggi e ambienti potrebbero essere della Germania Federale. Il che non è cosa da poco. Anche i film italiani dell'epoca dei "telefoni bianchi" non avevano identità nazionale né sociale. Da questo punto di vista una recente commedia hollywoodiana *House Calls* (Visite a domicilio) di H. Zieff, con W. Matthau per vari aspetti esteriori simile a *Il gioco della mela*, sembra addirittura un florilegio di sia pur superficiali situazioni polemiche rispetti alla struttura ospedaliera, alle baronie mediche, ecc.: tutti argomenti accuratamente ignorati dalla Chytilová. Non si può non citare come significativo il fatto che il giovane medico sia interpretato dall'attore Jiří Menzel (premio Oscar 1967 per la regia di *Treni strettamente sorvegliati*), vecchio amico della Chytilová con la quale ha studiato alla Scuola di cinema di Praga tra il '58 e il '62. Sia lui che la protagonista femminile sono bravissimi.

Le piú recenti notizie da Praga ci dicono che la regista di *Il gioco della mela* ha potuto girare un documentario (*Il tempo è inesorabile*) presentato come una riflessione filosofica sulla vecchiaia. Sono inoltre annunciati due suoi film a soggetto.

Virgilio Tosi

IM LAUF DER ZEIT (Nel corso del tempo)

r.: Wim Wenders - **o.:** Germania Occ., 1976

V. altri dati in questo fascicolo a p. 149.

Il grande cinema americano è epico e psicologico insieme. Nei capolavori di Ford, di Walsh o di Hawks (*Sentieri selvaggi, Gli implacabili, Il fiume rosso*, ad esempio) i personaggi, attraversando lo spazio reale, compiono al tempo stesso un cammino simbolico. Il fascino iniziatico e misterioso del viaggio si fonde col senso pratico e austero del lavoro, ed alla fine della storia i protagonisti appaiono trsformati quanto la realtà sulla quale hanno operato. Agendo contemporaneamente sulla realtà esterna e su quella interiore, i film dei maestri americani risultano insieme avventurosi e pedagogici, spettacolari e intimisti. A ciò è dovuta la sintesi di dinamismo e di composta armonia che essi comunicano, il senso dello spazio e del tempo, il grado di partecipazione che essi ottengono dallo spettatore: qualità che hanno fatto di questo cinema un simbolo e un mito.

Un singolare rapporto di odio-amore si è stabilito tra i valori perduti dell'umanesimo americano e i vuoti ideologici e morali della Germania. Criminalizzata e sconfitta, essa ha rimosso la coscienza del passato e si è omologata al modello americano. Nel romanzo « Breve lettera del lungo addio », Peter Handke immagina che la coppia dei protagonisti vada a confrontarsi, dopo un viaggio "coast to coast" attraverso l'America, col modello di severa saggezza del vecchio John Ford, alla ricerca di quella che Wenders

definisce « la gentilezza, la minuziosità, l'andamento disteso, la sicurezza, la gravità, la calma, l'umanità » espresse dal grande maestro. Piú tardi, sceneggiando per Wenders *Falso movimento,* Handke ha inserito il mito americano del viaggio nella tradizione letteraria dell' "Entwicklungsroman", per mettere a confronto il modello olimpico di Goethe con l'immobilismo senza prospettive della realtà contemporanea. Il cinema americano diventa per essi lo schermo sul quale proiettare e riflettere la realtà tedesca.

La ricerca di identità dei due protagonisti di *Nel corso del tempo* mette in luce un inconscio colonizzato, come la cultura tedesca, dal modello americano. Essi attraversano una Germania vasta e spopolata, un ambiente reale che (come i paesaggi della cinematografia americana) si traduce in uno spazio simbolico.

Come in tanti film hollywoodiani, la loro è la storia di un'amicizia maschile intima e violenta, dominata dal timore e dal desiderio della donna. I due personaggi sono uniti dall'immaturità e dalla complementarietà psicologica, appaiono gli estremi di una personalità non integrata. Robert, il "kamikaze", è incapace di staccarsi dalla moglie, ha paura della solitudine, è autodistruttivo, insicuro, intellettuale; si occupa di parole. Bruno, il "re della strada" è incapace di restare a lungo accanto a una donna, si rifugia nella solitudine, è cauto, calmo, pratico; si occupa di immagini. Wenders ci fa percepire il contrasto dei loro caratteri anche a livello elementare, fisiologico, mostrandoci l'uno che vomita convulsamente e l'altro che defeca placidamente.

Procedendo assieme, la loro coscienza si allarga e il loro carattere si sviluppa: con difficoltà, con rabbia, con gradualità. L'episodio dell'uomo che si sente colpevole della morte della moglie (che contiene la citazione del maestro Fritz Lang in *Il disprezzo*) li avverte del fallimento di una relazione intrapresa senza la necessaria maturità emotiva. Essi debbono regredire nell'infanzia per potersi ritrovare; devono liberarsi dell'involucro protettivo del camion, superare il loro solipsismo difensivo, confrontarsi con la figura del padre ed affrontare il distacco dalla madre, rivisitare la propria casa psichica, ricostruire lentamente il proprio passato. Rafforzati nella loro identità, possono finalmente guardare nel loro vuoto affettivo e rinfacciarsi l'un l'altro l'intollerabilità della propria condizione attuale. Al confine tra le due Germanie (che riflette la frattura delle loro personalità), essi si separano per affrontare una vita diversa e migliore. La splendida scena in cui le loro strade si incontrano, camminano parallele, divergono, si intersecano e si allontanano definitivamente, riassume la storia della loro amicizia.

Al cammino psicoanalitico dei due personaggi corisponde quello compiuto dal nuovo cinema tedesco, che ha dovuto confrontarsi col proprio passato e superare la propria crisi di identità per rinascere ancora. Il mito del cinema americano si inserisce in Wenders nell'assenza del cinema tedesco, nella degradazione e nell'oblio della grande tradizione del passato. L'omaggio a Fritz Lang, massimo regista tedesco esiliato in America, funge da guida in questo complesso itinerario. Il film inizia col ricordo esaltante dei *Nibelunghi*, e si conclude con la chiusura di una sala, per protesta contro la degradazione attuale. Si assiste alla fine dei piccoli cinematografi di provincia, gestiti da vecchi esercenti, disertati dagli spettatori, dominati dalla distribuzione americana e costretti a proiettare, in concorrenza con la televisione e per un pubblico abbrutito, variazioni squallidamente ripetitive della formula sesso-violenza. Ma *Nel corso del tempo* tramuta in un'epica questa sconfitta. Esso si conclude con le parole della proprietaria dell'ultimo cinema: « Il cinema è arte di vedere... Perciò non posso mostrare questi film che sfruttano soltanto ciò che è an cora sfruttabile nella testa e negli occhi della gente. Non mi costringe-

ranno a mostrare dei film da cui la gente esce indurita e abbrutita dalla stupidità. Film che distruggono ogni gioia di vivere e annientano ogni sentimento del mondo e di se stessi... ». Due vu doppie compaiono allora, riflesse sul parabrezza del camion, e sono tanto le iniziali dell'insegna "Weisse Wand" (schermo bianco), simbolo dell'assenza del cinema tedesco, quanto quelle dello stesso autore. Wim Wenders firma cosí una dichiarazione che potrebbe essere il manifesto del "Jung Deutscher Film"; della lotta dei giovani autori per la rinascita del cinema tedesco, per la produzione autonoma, per la distribuzione indipendente e associata della "Filmverlag". La morte del cinema per la rinascita del cinema.

Il legame tra psicologia e poetica, tra la crisi esistenziale dei protagonisti e quella espressiva dell'arte cinematografica, si manifesta nel film attraverso la riflessione sulle origini del linguaggio, di cui Wenders recupera le caratteristiche misteriose e avventurose dell'infanzia. Regredendo nel passato per riconoscersi e ritrovarsi, i protagonisti (esasperando il modello dei laconici eroi americani) divengono quasi afasici, e si riappropriano lentamente dell'uso della parola. Essi si muovono in un universo simbolico e preverbale, in un mondo di immagini attraverso il quale risalgono al recupero della gestualità. Parallela procede la riflessione sulle origini del linguaggio cinematografico; ed entrambe convergono nella scena in cui i due amici improvvisano, tra l'entusiasmo del pubblico infantile, delle gags feroci e liberatorie dietro lo schermo bianco. Piú tardi, quando Robert baratta con un bambino la sua valigia vuota per un quaderno pieno di parole, recupera come in un gioco la coscienza intellettuale e verbale della realtà. Ciò prelude alla riscoperta finale del cinema come strumento ludico e poetico di conoscenza. La conquista cioè di un duplice linguaggio. Poetica e tecnica sono fusi indissolubilmente, come lo spirito epico e il senso pratico nei classici americani. Quando Robert affronta il dialogo col padre, noi assistiamo al suo lavoro psicologico attraverso quello meccanico della linotype e della rotativa: per mezzo della composizione dei caratteri — cioè l'elaborazione del linguaggio — le lettere diventano parole, i segni si traducono in realtà. Quando Bruno descrive il funzionamento della "croce di malta" (il piccolo meccanismo che trasforma il movimento di rotazione in movimento di trazione della pellicola, ed assicura l'illusione ottica del movimento uniforme delle immagini) siamo condotti, attraverso una nuova osservazione meccanica, alla riflessione sulla natura discontinua ed apparentemente uniforme del tempo. Il ritmo del road-film tende infatti a simulare la coincidenza tra realtà e immaginazione, tra tempo reale e cinematografico. Il film è come un viaggio: ai protagonisti che lo intraprendono, le avventure — come nelle antiche leggende — sembrano venire spontaneamente incontro; e lo spettatore che li segue aderisce alla dimensione convenzionale del film come ad una realtà. In *Nel corso del tempo* questa sensazione di costante e omogenea progressione è favorita dal ritmo ampio e disteso del montaggio; dal sapore di verità delle riprese, effettuate (contrariamente alla comune pratica cinematografica) in ordine cronologico; dalla sceneggiatura, improvvisata progressivamente di giorno in giorno; e dall'accompagnamento della "rock music", in cui si rinnova, secondo Wenders, l'eredità del vecchio spirito epico americano.

Il film ha dunque l'andamento solenne e persuasivo di un classico. Ma si tratta beninteso di una rilettura del cinema classico, di un'operazione critica. Come se usasse l'inchiostro magico sognato da Robert, Wenders cancella il suo modello nel momento in cui lo riscrive. Quella che egli riproduce è una realtà di secondo grado, eccessivamente dettagliata e minuziosa per essere verosimile. L'uso degli obiettivi fissi, a corta focale e a

grande definizione e profondità di campo, gli consente di ottenere una riproduzione della realtà quasi piú evidente e particolareggiata della realtà stessa. Il camion "Hermes", la Volkswagen, il side-car, la carcassa trasformata in snack-bar, il pupazzo della Michelin, le insegne al neon, i graffiti incisi sulla baracca alla frontiera, le bottiglie di coca-cola, juke-box, i pop-corn, l'hula-hoop, le riviste di cinema, le foto-ricordo, i telefoni, gli occhiali da sole, la valigia di Robert, il mangiadischi di Bruno, sono oggetti trasformati in simboli, in personaggi del film. Alle immagini che la civiltà dei "media" insegna a consumare feticisticamente (come fa il proiezionista che, per masturbarsi, cattura le immagini pornografiche su di un minuscolo schermo privato), il linguaggio cinematografico oppone le immagini come segni significanti. La poetica di Wenders, partita dall'immaginario hollywoodiano, si schiera cosí accanto all'iper-realismo americano e alla Neue Sachlichkeit tedesca.

Anche sotto questo aspetto, il cinema di Wenders rivela una profonda affinità con quello di Peter Bogdanovich: entrambi vengono dalla critica; entrambi hanno riflettuto sul cinema raccontando la chiusura delle piccole sale di provincia (*Nel corso del tempo* e *L'ultimo spettacolo*); entrambi hanno narrato la storia del viaggio e dell'amicizia di un uomo e una bambina (*Alice nelle città* e *Paper Moon*); entrambi uniscono pratica e teoria cinematografica, poesia e poetica. Ma mentre Bogdanovich, americano della prima generazione, è maggiormente legato ad un sentimento di feticismo e di nostalgia per un passato irrecuperabile, il tedesco Wenders si trova in un rapporto di dipendenza ma insieme di distacco dalla cultura americana, e cerca di tradurne in un nuovo contesto la tradizione epica.

Come i classici del perduto umanesimo, *Nel corso del tempo* è un film epico, poiché la conquista interiore dei personaggi procede insieme al tempo e allo spazio; è un film etico, poiché contiene una testimonianza e un insegnamento; ed è un film ottimista, poiché pone le premesse di un cambiamento: di un nuovo mondo interiore da costruire sulle macerie del passato, dove sia nuovamente possibile vivere. E dove possa nascere un nuovo cinema.

Alessandro Bencivenni

L'INGORGO - UNA STORIA IMPOSSIBILE...

r.: Luigi Comencini - **o.:** Italia-Francia-Spagna-Germania Occ., 1978.

V. altri dati in questo fascicolo a p. 150.

Esemplare, nella sua stringatezza, il giudizio dell'Enciclopedia Garzanti « Lo spettacolo » su Luigi Comencini: « Nella sua vasta produzione si alternano opere d'impegno ed altre dispersive, pur nell'ambito di un elevato professionismo ». Vediamo perché. Per un certo verso, dunque, Luigi Comencini fine psicologo dei problemi dell'infanzia, dal suo primo film *Proibito rubare* (1948) a *Incompreso* a *Le avventure di Pinocchio*, ai quali aggiungo l'inchiesta televisiva sui bambini. Dall'altro l'indagine che ha condotto sul piano storico e di costume, di opera in opera sempre piú graffiante, oltre che rigorosa, e poi diretta verso un impegno civile e anche sociale: ed ecco, in un ventaglio variegato, *La ragazza di Bube*, *Tutti a casa*, *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano*, i due gialli psicologici *Il gatto* e *La donna della domenica*, e infine *L'ingorgo*, film specchio, quest'ultimo, sintomatico del disagio che caratterizza da qualche tempo il cinema italiano. C'è poi da allineare un certo numero di commedie (perché no, anche all'italiana), scorrevoli e senza particolare impronta, diciamo da *Pane amore e fantasia*, a *I mariti*, fino a *Mio Dio, come sono caduta in basso*, e numerose altre per-

le quali spenderemmo soltanto una parola per il loro collaudato professionismo. Tuttavia, c'è da fare ancora un'osservazione, che vale tanto per lui come per Mario Monicelli, cioè due registi nella piena maturità, con una vasta produzione alle spalle, che non hanno abbandonato né l'impegno espressivo né la ricerca di strade nuove, due registi che soffrono, come altri pochi, il momento difficile e di trapasso del cinema italiano, come di tutto il mondo. Ambedue hanno avuto, secondo me, il merito di provare, almeno, il superamento di quella commedia che sembra avere ormai percorso l'ultimo itinerario. Senza dubbio Monicelli ha in gran parte sbagliato con *Viaggio con Anita.* La medesima cosa può dirsi, ma con un coraggio e un rischio maggiori, per il Comencini di *L'ingorgo.* Guarda caso, sono film tratti da due soggetti che hanno soggiornato per lungo tempo nei cassetti dei produttori e hanno trovato la via della realizzazione dopo anni di incubazione. Non sempre i soggetti diciamo cosí stagionati possiedono virtú taumaturgiche; senza dubbio, nella migliore stagione del neorealismo, ci furono molti progetti rimasti lettera morta, soggetti che probabilmente avrebbero dato al nostro cinema neorealista una visione piú vasta e piú storicista — basterebbe ricordare il film sui partigiani delle città (Gap) di Luchino Visconti o i due film che dovevano completare la trilogia di *La terra trema*, *Le allegre ragazze del '24* di Michelangelo Antonioni, *Italia mia* di Zavattini prima per De Sica e poi per Rossellini —; ma probabilmente non era questo il caso di *L'ingorgo* e di *Viaggio con Anita*, quest'ultimo un soggetto che doveva realizzare a suo tempo Federico Fellini.

Eppure, tanto Monicelli quanto Comencini hanno fatto il possibile, e dal di dentro, per uscire dai canoni ormai stantii della commedia, cercando ispirazione nei mali che corrodono gli italiani, di qualunque classe sociale. Un quadro di costume, cioè, che superasse i limiti di una generica e superficiale denuncia, come tante volte era accaduto nelle loro commedie del passato. Tuttavia il loro sforzo ha approdato a risultati ambigui, incerti, forse anche evanescenti. E' chiaro: tutti e due i soggetti erano davvero invecchiati e forse il loro recupero impossibile.

Comunque, in *L'ingorgo* Comencini compie il tentativo piú approfondito, piú moderno. Vediamone le caratteristiche. Lo stesso Comencini ha dichiarato che durante le riprese del film la fisionomia del soggetto si è andata via via snaturando. Alcune situazioni da commedia gli si sono trasformate in situazioni drammatiche, che non aveva previste, o non aveva portate avanti durante la fase di revisione della vecchia sceneggiatura. Sarebbe forse interessante un esame di queste modifiche; qui non rimane che rammaricarci di una buona occasione perduta, forse Comencini troppo tardi ha avvertito di avere fra le mani una materia in certo senso alla Altman, ma diluita in una sceneggiatura e in un dialogo evasivi e insufficienti. Troppo tardi si è reso conto che, seppure in chiave di satira, con *L'ingorgo* avrebbe potuto darci una summa importante sui cattivi costumi degli italiani, i difetti che ci portiamo addosso da sempre, che ora questo sistema di vita, il consumismo, la chiusura nel "particolare", l'arrivismo, hanno reso piú palesi.

L'ingorgo, cioè la paralisi della circolazione in uno dei tanti raccordi della nostra rete autostradale, una paralisi che dura circa ventiquattr'ore. Tante macchine, un vero mucchio selvaggio di lamiere, costrette a fermarsi. In questa sosta forzata, gli occupanti delle auto si rivelano, esprimono, via via che il bivacco assume forme esasperate, la propria identità. Si scontrano, si confessano, si chiariscono, mettendo in luce le nevrosi individuali, gli egoismi che ciascuno porta con sé in forma sempre piú alta, non piú controllabile. Un quadro impietoso e agghiacciante, un numero di sequenze, di pedine che si aggiungono le une al-

le altre, e alla fine costituiscono una casistica esemplare: proprio come il miglior cinema di tutto il mondo ci ha insegnato in questi ultimi anni. Se il disegno fosse stato portato a compimento (in gran parte è rimasto nelle intenzioni) ci saremmo dunque trovati lontani dagli stereotipi della commedia, dai moduli consolatori di tante storielle raccontate in passato. Purtroppo un gran numero di scorie del vecchio soggetto sono presentati in *L'ingorgo*, cosí che Comencini ha lasciato a mezzo il suo tentativo, abbandonado la strada giusta che avrebbe dovuto battere fino in fondo. D'altra parte, anche cosí a mezza strada, si può dire che *L'ingorgo* trova i suoi precedenti in commedie del passato, come *Il sorpasso* di Dino Risi, che appunto avevano, nonostante tutto, lasciato un segno. In sostanza, con questo film corale Comencini è il regista che ha saputo, piú degli altri, indicare una strada nuova alla commedia satirica e grottesca, genere spesso sottovalutato. *L'ingorgo*, pur incompleto, pure sbagliato, è forse il film che piú scuote la morta gora del nostro cinema, in crisi, senza dubbio, anche per le idee. (Già, due vecchi soggetti: non avevano idee nuove Comencini e Monicelli?)

Detto questo, non è arduo dividere l'erba buona da quella cattiva. Ecco dunque gli esempi dei ritrattini scipiti che *L'ingorgo* contiene: Fernando Rey e Annie Girardot, due coniugi che la logorante attesa riconduce verso gli antichi dissapori; oppure il monologo del turista straniero, o la storiella del ferito dell'autombulanza Ciccio Ingrassia, o il trio "assortito" Tognazzi-Miou Miou-Depardier. Solo per fare qualche rapida citazione. E, di contro, le storie piú corpose e piú costruite, e la descrizione di personaggi visti (o intravvisti) in violenti e significativi controluce. Emblematici, violenti, dissacratori: come appunto la società di oggi ci mette tutti i giorni sotto gli occhi. Ecco la vicenda in cui viene coinvolta l'attrice bunueliana Angela Molina, stuprata da tre teppisti dal marchio germanico, o il manager industriale disegnato con maestria da Alberto Sordi, accompagnato dal suo segretario servitorello Orazio Orlando. Questo il Comencini "rivoluzionario" di *L'ingorgo*, che possiamo anche individuare nelle meschinerie, nelle piccole manie del famoso attore, Marcello Mastrianni, che viene invitato a passare la notte nella casetta vicina dell'operaio Gianni Cavina e di sua moglie Stefania Sandrelli. Sono bacati tutti e tre, senza eccezioni. E' da queste storture, in queste aberrazioni, che *L'ingorgo* trae alimento per ciò di nuovo che riesce a comunicare allo spettatore, di una forza realistica che purtroppo l'opera nel suo complesso non possiede.

Massimo Mida

INTERIORS (Interiors)

r.: Woody Allen - **o.:** U.S.A., 1978

V. altri dati (San Sebastiano '78) in « Bianco e Nero », 1979, n. 1, p. 86.

Interiors è stato definito "Le *Tre sorelle* di Cechov a New York"; un film di Bergman fatto da un altro; una sottilissima operazione umoristica (sottile al punto da non far ridere: il delirio piú outré della parodia). In America ha incontrato una certa freddezza, da parte dei nuovaiorchesi perché essi si sono ritenuti mal ritratti da un regista che guardava con troppa ostentazione in modo europeo-scandinavo, da parte dei non-nuovaiorchesi per consolidata ostilità verso i nuovaiorchesi, comunque ritratti.

E' allora doverosa un po' di umiltà critica, ed è pure doveroso ritornare al testo. *Interiors* ("interni" perché girato essenzialmente in interni, soffocanti e significanti, ma anche perché dedito a scavare nell'interiorità dei personaggi) si svolge fra l'alta borghesia nuovaiorchese. Il padre è un avvocato di grido, la madre un'arredatrice famosa; delle tre figlie, Re-

nata ha successo come poetessa, Flynn come attrice, e solo Joey ondeggia qua e là: come dice Renata, Joey ha la mentalità e i tormenti dell'artista senza avere il talento. Ambiente: New York città, la villa familiare sull'oceano, l'abitazione di Renata. Tutti i personaggi portano un rovello: Arthur, il padre, non tollera piú la moglie e se ne separa; la madre vive come tragedia quella separazione che ferisce il suo orgoglio di demiurga dei destini e degli arredamenti della famiglia; Joey fa da parafulmine ai contrasti parentali, e inoltre si lacera per non sapersi esprimere nella vita; Renata è preda di angosce nevrotiche e ha un pessimo rapporto col marito, scrittore senza successo che la invidia. Solo Flynn, che risolve i suoi problemi con la cocaina e con la superficialità, pare in qualche modo equilibrata.

Lo sviluppo della vicenda è lento e semplice. Fra un dialogo e l'altro la madre si avvia al suicidio (ne tenta uno, riesce nel secondo) e dopo la sua morte subentra un senso di mesta immobilità nelle figlie. A causare la spaccatura definitiva era stato l'annuncio del matrimonio del padre ormai divorziato con una vedova piena di vita, priva di gusto estetico e ben piantata per terra.

Il testo dunque è un dramma borghese d'impianto classico. Lo stile è bergmaniano, e anche l'impietoso scavare nelle motivazioni e nelle contraddizioni dei personaggi, come pure nelle capacità espressive degli attori, è bergmaniano. Ma Allen non è Bergman: dalla ruga sulla fronte non sa astrarre a Dio e il dolore di un essere umano non è per lui il dolore dell'Uomo. Dio non esiste nell'orizzonte di Woody Allen, non esiste il destino e non esiste una tensione morale. Per Allen i ribollimenti della mente umana hanno un'estensione che non supera la stanza dello psicoanalista, e infatti i personaggi di *Interiors* sono costruiti tenendo a portata di mano l'opera omnia di Freud; e se Joey è infelice è essenzialmente perché non è riuscita a uccidere la madre e a sostituirla nel letto del padre. Il film vale? In questi limiti, vale. Lo stile è nitido. E' bergmaniano, ma non c'è ragione di scandalizzarsene, giacché il regista sa farlo suo. Dai dialoghi alla recitazione alle eleganti scenografie alla sapiente scelta dei colori (grigi, azzurri, beige, tutti sfumati per sottolineare il gusto dell'arredatrice Eve, neri e bianchi crudi nella scena del tentato suicidio, rosso nell'abito chiassoso della seconda moglie del padre) alla fotografia (di Gordon Willis) alle metafore (i vetri, il mare), tutto concorre con ricchezza e coerenza di suggerimenti a descrivere questo pezzo di vita e questo pezzo di umanità.

Si potrebbe a lungo discutere su *Interiors*, che è un film ad un tempo ricco e limitato. Ricco perché è, come ogni opera riuscita, molti film insieme: un film su una classe borghese, un film sulla famiglia, un film sulla creatività (il binomio artista riuscita-artista fallita, Renata-Joey), un film sull'esistenza. La sua limitatezza è, come si è accennato, nell'incapacità di andare oltre il campione rappresentativo, nell'incapacità di un àfflato piú ampio: come se anche il regista si riconoscesse chiuso in questi "interni" e non riuscisse a coinvolgere gli spettatori.

Interiors è stato salutato come un momento nuovo ed evolutivo dell'opera alleniana, un'opera che al giorno d'oggi (e tralasciate le riserve di chi tuttora non riconosce a un autore fondamentalmente comico la stima che i comici meritano) appare fra le piú rilevanti del cinema degli anni settanta. Allo stesso modo era stato salutato *Io e Annie*. Ma v'è da dubitare: in verità il ripiegamento su se stesso che Allen sta compiendo (un ripiegamento su New York, sull'autobiografismo) sembra piuttosto un momento regressivo, almeno rispetto ai folgoranti film pazzerelli degli esordi.

Giannalberto Bendazzi

NOSFERATU-PHANTOM DER NACHT (Nosferatu, il principe della notte)

r.: Werner Herzog - **o.:** Germania Occ.-Francia, 1978

V. anche giudizio di Giovanni Spagnoletti (Berlino '79) in questo fascicolo a p. 72 e altri dati a p. 90.

Nosferatu è sempre stato l'emblema della diversità. Murnau ci si identificava alla perfezione e soffriva con lui le pene di una sessualità "emarginata", di quella sua omosessualità, insomma, che durante il calvario hollywoodiano doveva farlo quotidiano bersaglio delle beffe salottiere e dei pettegolezzi delle "comari" del Sunset Boulevard.

Ma quel primo vampiro dello schermo non era soltanto la proiezione di angosce personali, il baluardo dietro cui trincerarsi per affrontare e combattere il giudizio del mondo; esso era, soprattutto, la concretizzazione di un incubo popolare, la raffigurazione metaforica di un'oscura, terribile minaccia. La diversità di Nosferatu, dall'aspetto fisico (calvo, pallido, orecchie aguzze, incisivi appuntiti, lunghi artigli e un'andatura da storpio) al modo di tenersi in vita, sfidando i secoli, e le leggi della natura, e di appagare i propri — naturalmente perversi — appetiti sessuali (succhiare il sangue preferibilmente dal collo di attraenti fanciulle) si denuncia immediatamente e si connota con precisione. Rifuggendo, altresí, da ambiguità semiologiche essa manifesta con determinazione il suo scopo: terrorizzare.

Tuttavia la carica di terrore del mostro non è facilmente identificabile come la sua diversità. Essa proviene dal mondo dell'ignoto, dalla dimensione dell'inspiegabile e come tale affonda le sue radici nell'irrazionale e nell'inconscio di massa. Murnau sa che in fondo a ciascuno di noi c'è un Nosferatu e, a maggior ragione, è consapevole che la gente del suo tempo sente, piú che mai, l'approssimarsi dell'orrore. Siamo nel 1922 e quella creatura delle tenebre, foriera di morte, che si sposta da un paese all'altro portando pestilenze e malvagità, prefigura, com'è stato osservato, l'avvento di Hitler e del nazismo. L'angoscia collettiva prende corpo attraverso il cineasta-demiurgo che, facendosene interprete preoccupato e partecipe, la riproduce mediante una sinfonia di immagini che hanno la potenza visionaria della precognizione e la drammaticità delirante dell'incubo.

Emergono, pertanto, le zone piú misteriose dell'inconscio mentre cresce la paura per il vampiro. Soltanto l'amore riuscirà a distruggerlo. Ecco dunque che il grande regista tedesco si rifugia nel lieto fine e offre una scappatoia, una speranza di salvezza e di redenzione.

Totalmente diversa, invece, la conclusione cui perviene Werner Herzog nel suo *Nosferatu il principe della notte*, odierno rifacimento del capolavoro tardo-espressionista e rivisitazione modernamente inquietante del romanzo di Bram Stoker. Nell'opera dell'autore di *Aguirre* e di *Stroszek*, infatti, il male non viene affatto distrutto né vengono estirpate le sue radici. Nosferatu sarà sí ucciso dalle prime luci dell'alba, come vuole la leggenda, ma la sua genia continuerà grazie a un nuovo "contagiato", destinato a propagare nel mondo il morbo di un vampirismo di segno anticonvenzionale, piú linfa rivoluzionaria che veleno mortale.

Il vampirismo di Herzog non è piú una forza esclusivamente distruttiva, un'energia dissolutrice: esso è anche libertà, gioia di vivere, anarchia, ribaltamento delle regole e degli schemi, reazione ai dogmi borghesi. La storia, però, è la stessa del film del '22 e ricalca, a sua volta, il romanzo. Un impiegato di un'agenzia immobiliare va da Wismar ai Carpazi per vendere una casa a Nosferatu, il letterario conte Dracula cui Murnau fu costretto a cambiare nome ("Nosferatu" in rumeno significa "non morto") dal tempestivo intervento legale — dettato da ragioni di diritti d'autore — della famiglia di Stoker. Una volta nel castello del vampiro l'impiegato viene aggredi-

to e succhiato ma riesce egualmente a fuggire e a tornare, in preda al delirio, dalla giovane moglie Lucy, la Nina di Murnau. Nel frattempo il mostro arriva, per mare, a Wismar dove semina la peste con lo scatenamento di migliaia di topi. Lucy lo distruggerà anche se ciò le costerà la vita. Ma il sacrificio si dimostrerà inutile, dal momento che il marito è già un nuovo vampiro.

A differenza del suo illustre predecessore quello di Herzog è un non-morto piú umano e per ciò stesso piú tormentato e piú inquinato. Soffre di solitudine e gli pesa enormemente la sua diversità: non vorrebbe succhiare il sangue per vivere ma vi è costretto. In fondo è vittima di una condanna, di una maledizione dalla quale nulla può salvarlo, neanche la morte dal momento che è immortale a meno che non trovi sulla sua strada un paletto di legno appuntito e un dottor Van Helsing, o peggio ancora un filtrante raggio di sole.

Ciononostante egli è anche il profeta di un mutamento sociale: la sua diversità significa progresso e abolizione di consunti tabú. La peste che segue il suo cammino di eversione attraverso l'opulenta cittadina di Wismar scatena un'incontenibile folle euforia, una smania di godere freneticamente gli ultimi istanti di vita.

« Gli animali fuggono, la gente getta via i mobili piú preziosi ed esce a ballare nelle strade: rinuncia al proprio comportamento borghese ». In sostanza, con Herzog, la creatura di morte è diventata creatura di vita. Del resto neanche Lucy sa resistere al suo fascino e, pur riuscendo a portare alle estreme conseguenze dell'autodistruzione il suo fermo proopsito di "normalizzazione", si comporta nei confronti di Nosferatu in modo ambiguo: si dibatte tra attrazione e repulsione, tra odio e amore. Offrendosi al bacio furioso della morte essa vince l'orrore e asseconda il suo masochistico "cupio dissolvi".

Forse anche la Nina di Murnau, sebbene apparisse ben piú casto il suo sacrificio e il suo gesto fosse finalizzato ad una catarsi cosmica, si sentiva, in qualche modo, attratta dal mostro. Essa, probabilmente, nascondeva in sé quella misteriosa tensione autolesionista che doveva portare anche i tedeschi antinazisti ad accettare Hitler e il suo regime. E' chiaro, dunque, che la rielaborazione herzoghiana della materia essendo direttamente influenzata dalla realtà contemporanea rispecchi altre necessità e altre ideologie.

Formalmente il film alterna sequenze-omaggio, citazioni scrupolose dell'opera di Murnau, ad invenzioni linguistiche originali e a soluzioni plastiche e figurative modernissime. Cosí, mentre il trucco di Klaus Kinski è pressocché lo stesso di Max Shrek e alcune inquadrature di Lubecca (la città dove Murnau dette forma ai suoi incubi) sono strutturate nello stesso modo, il colore di Herzog è "razionale", freddo, "tecnologicamente" fantasmatico e le sue architetture sono stilizzate, essenziali, quasi fantascientifiche, conficcate a metà strada fra realtà e sogno. Si pensa alla desolazione allucinante di *Fata Morgana* (cortometraggio herzoghiano sull'omonimo fenomeno ottico del deserto) laddove ci si imbatte nella medesima rarefazione compositiva, nella medesima razionalità di grigi e di azzurri spenti. Si dimentica del tutto Murnau quando si viene improvvisamente trascinati in un folgorante, rapidissimo "carrello" lungo i corridoi del castello del vampiro. E' una sequenza memorabile in cui la macchina da presa ha lo stesso respiro affannoso del protagonista, il suo stesso terrore. La vittima cerca il carnefice affacciandosi in stanze bianche e vuote, spaccate da lancinanti raggi di sole.

La curiosità dell'uomo, la sua sete di conoscenza esplodono alla luce: nelle tenebre rimangono i tormenti dell'anima e le ambiguità della coscienza.

Massimo Pepoli

OPENING NIGHT (La sera della prima)

r.: John Cassavetes - **o.:** U.S.A., 1977

V. anche giudizio di Morando Morandini (Berlino '78) in « Bianco e Nero », 1978, n. 3, p. 96 e altri dati a p. 106.

Molti sono i rimandi cinematografici e drammaturgici del film di Cassavetes *La sera della prima,* tuttavia ogni spunto viene risolto dal regista secondo un taglio assolutamente originale. Il motivo ispiratore, al di là della vicenda in primo piano, ha una dimensione molto *classica*: ci si innesta direttamente al tema della Verità e della sua rappresentazione, al modo di porsi dell'essere finito di fronte alla creazione, al rapporto di verosimiglianza con l'intimo che agli altri appare e in noi si cela inevitabilmente. Infiniti, allora, sono i referenti: sia di natura culturale, sia di natura prettamente espressiva. Per la vicinanza, e tutta una riscoperta ormai assolta, può venire in mente il teatro pirandelliano e il suo dibattito: è un'ipotesi, in questo caso, che si lega alla nostra storia del gusto e allo sviluppo che ha avuto i tempi recenti. Tuttavia il film di Cassavetes, pur in quella classicità di base che non è soltanto legata al tema, è del tutto personale e impone di per sé la realtà e il quadro che le pertiene. Infatti il problema — e qui siamo già lontani da Pirandello — non è quello di essere tanti volti per quanti ci osservano, di offrire un quadro di noi che può mutare rispetto al punto di vista di chi guarda e cosí via: il momento nodale del dramma, invece, consiste nel peso che la nostra vita ha, o può avere, all'interno della Rappresentazione.

Ridotto in termini molto generali, il discorso si compendia in quel misterioso *paradosso* che è l'attore: il regista scava nella sua forma di vita, e non tanto per scoprirne i segreti, quanto per rappresentarne il modo di essere, i dati della consistenza. Si evincono cosí due logiche, quella del Teatro e quella dell'individuo di fronte alla scena: una dinamica che scorre per una necessità di moto oggettivo, contro una realtà che si giustifica unicamente nella propria soggettività. I due termini di questo confronto diventano poli che, nella logica conclusiva del film, finiscono per giustapporsi. L'individuo dovrebbe ritrovarsi, in generale, nella Legge e in quella scoprire quasi una forma di appagamento: l'espressione può rappresentare quella compiutezza che è impossibile nella vita, tutta incastonata in piani relativi. Ma la Legge comprime una libertà assoluta cui non possiamo fare a meno di aspirare, nell'armonia si contempla una stasi che è il contrario della nostra vita.

Myrtle Gordon, la protagonista del film, si trova, a un certo punto della vita, di fronte a se stessa; le viene naturale fare un bilancio del proprio essere, forse anche per il fatto di sentire svanire per sempre l'età della giovinezza. Attrice famosa e di successo, cerca conferme che la scena non potrà mai dare: sono le conferme sull'esistenza, su tutto ciò che compone la logica di un mondo privato, sulla stessa incompiutezza del vivere. Non era mai accaduto prima che il teatro suggerisse a Myrtle un rapporto speculare con la propria immagine, o forse era accaduto ma non ne aveva avuto coscienza. Di fronte a un personaggio femminile che sembra voler rifiutare l'età reale, la donna scompone in termini drammatici il filo di passioni che mostrano, improvvisamente, radici remote. A questa situazione di crisi si sovrappone una insicurezza professionale che le era assolutamente sconosciuta. Del resto, ogni cosa, vista nella luce delle proprie ossessioni, assume connotati nuovi. La *Seconda donna,* indicativo titolo della pièce che sta affrontando, è sempre piú estranea, appartiene a un altro pianeta. Il successo, in ogni caso, è quello cui aspira l'attrice, è meta per cui lotta in ogni momento della sua vita; il successo è anche la sua stessa prigione, finisce per diventare un vero senso di colpa. Cosa c'è *prima* o *dopo* la gloria? Dov'è l'esistere nella sua piú profon-

da autenticità? Quale il segreto che ha lasciato sepolto per tanto tempo all'interno di se stessa? A queste domande Myrtle non sa dare una risposta e constata ancor piú il peso della propria fragilità. Il suo malessere si fa ogni giorno piú pesante e diventa singulto soffocante di fronte alla tragica morte di una giovane ammiratrice che, per lei e invocandola come un mito, perde la vita in un incidente. Questo episodio la sconvolge non solo per quello che è, ma anche per l'indifferenza generale del mondo in cui lavora, sordo a ogni richiamo dell'individuo e della sua umanità. Ora c'è la solitudine, male privato a cui non si può sfuggire. Myrtle non si sente neppure desiderata dagli uomini e si rifugia nell'alcool. Forse non sa invecchiare, forse, come la protagonista della commedia che sta provando, non si rassegna al tramonto delle illusioni. Cerca un punto di un errore compiuto, un intoppo passato inosservato come i giorni stessi della vita. Non c'è un fatto, un episodio, un dato che si ponga concreto di fronte a lei. Capisce tuttavia che c'è un inganno: l'immagine attraverso cui essa vive e si presenta di fronte agli altri; quell'immagine la pone come attrice, come colei che gioca ruoli immaginari, che si dispone sempre a figure fittizie nelle quali, di volta in volta, il suo provvisorio diventa un costante assoluto. Il fantasma della giovane morta per lei la perseguita, con esso lotta duramente, nelle prove sul palcoscenico e nella vita. Myrtle si rende conto che quel confronto con un altro essere adombra un piú ampio confronto con se stessa, con gli anni giovanili che può abbandonare senza rimpianto solo se trova la forza necessaria nella sua realtà mutata. La vittoria della donna e dell'attrice avverrà quando si afferma prepotente la libertà del suo mondo: la sera della "prima" la commedia sarà inventata sulla base della nuova condizione umana, assunta con coraggio come una nuova verità. Il testo recitato traduce in commedia lo strazio di una crisi, pone su un piano di ironia critica un mondo alla deriva, fa trionfare nella verosimiglianza il segreto di una donna che accetta come forza la propria confusione.

Il film di Cassavetes può essere letto su piani diversi. Da una parte c'è il motivo dell'affermazione del privato come legge di appartenenza ad una radice individuale. Myrtle non vuole riconoscersi soltanto come donna, ma anche come figura sociologica, quindi come attrice che da sola vive la propria esperienza umana ed espressiva. Dall'altra parte si nota il peso della precarietà quale zavorra dell'io e della stessa società. Infine la creazione estetica come costante riesame delle condizioni date per scontate. All'interno di questi piani sostanziali di lettura *La sera della prima* si muove come opera compatta, senza ombra di scompensi. Cassavetes è riuscito a rendere in immagini una serie di temi ampli e complessi perché ha saputo costruirli in una *story* piena di colpi di scena, tutta imperniata su l'idea precipua di assecondare lo spettacolo. Alla bellezza del film, comunque, non poco contribuisce una superba interpretazione di Gena Rowlands.

Dante Cappelletti

FRANCO LA POLLA: « Il nuovo cinema americano (1967-1975) » - Venezia, Marsilio Editori (coll. "Cinema Saggi", n. 4), 1978, in 8°, pp. 222, L. 6.500.

CALLISTO COSULICH: « Hollywood Settanta. Il nuovo volto del cinema americano » - Firenze Vallecchi (coll. "Il Pellicano Cinema"), 1978, in 8°, pp. 179, L. 6.000.

AA.VV.: « Hollywood 1969-1979. Cinema cultura società » - Venezia, Marsilio Editori (coll. "Ricerche", n. 39), 1979, in 8°, pp. 235, L. 10.000.

AA.VV.: « Hollywod 1969-1979. Industria autori film », Venezia, Marsilio Editori (coll. "Ricerche", n. 40), 1979, in 8°, pp. 303, L. 10.000.

Dopo anni di crisi e di incertezze, durante i quali sembrava che la grande industria hollywoodiana dovesse completamente smobilitare, il cinema americano ha ritrovato negli anni settanta una nuova vitalità, che lo ha riportato nel giro di poche stagioni in testa alla produzione mondiale. Anche il mercato italiano è stato prontissimo nel dare il proprio contributo alla consacrazione delle piú recenti super-produzioni d'oltreoceano, mostrando di accettare con entusiasmo sia il film di genere (catastrofici, orrifici, diabolici, fantascienfici, ecc.) sia quelli d'autore, firmati dai giovani e meno giovani realizzatori di talento che tutti conosciamo.
Era quindi prevedibile che, nel boom dell'editoria cinematografica italiana, si inserissero anche contributi saggistici, libri di informazione, di documentazione o di studio dedicati a quanto di nuovo è successo in questi ultimi anni nelle "fabbriche delle meraviglie" della Costa occidentale e orientale.
Il libro di La Polla riprende in parte testi già pubblicati su riviste specializzate e non: e, come succede in questi casi, la riflessione critica che si sviluppa di capitolo in capitolo registra frequenti spostamenti di prospettiva e spunti e concetti ripresi piú volte in contesti diversi. Il quadro generale è comunque sintetizzato dall'autore nella introduzione, dove,

individuando il punto di partenza della trasformazione di Hollywood negli anni 1967-68 (*Bonnie and Clyde* e *Will Penny*), egli stabilisce alcuni dati ricorrenti, in certa misura omogenei, al di là delle differenze di qualità e di genere: da un lato il prevalere della « componente elegiaca e individuale », in cui trovano spazio e giustificazione le frequenti esplosioni di violenza (tipiche per esempio di un Peckinpah) e dove si recuperano contenuti in larga misura tradizionali aggiornandoli alla nuova atmosfera politica; dall'altro l'assunzione di forme stilistiche elaborate nel decennio precedente dal New American Group, dalla produzione underground e indipendente, di cui però vengono nel contempo svirilizzate le istanze profonde. La tesi di fondo di La Polla è insomma che « la produzione tecnico-ideologica dell'underground continua a fornire all'industria del capitale suggerimenti cui sottrarre il loro potenziale d'urto (in quanto elementi di una struttura oppositiva totale), evirandoli attraverso il doppio momento del loro isolamento originario dal contesto alternativo nel quale sono stati concepiti e della loro immissione in una struttura estetica conservatrice e sostanzialmente tranquillizzante ». Tesi sviluppata e approfondita, sulla scorta di un ampio campionario di opere prese in esame, nelle quattro parti in cui si suddivide il libro, corrispondenti a quattro diverse "poetiche" a cui si ispirerebbero gli autori del nuovo cinema americano: rispettivamente le poetiche della violenza, della nostalgia, dell'imperialismo, a cui si aggiunge il "cinema come filosofia" praticato da autori in larga misura autonomi e autosufficienti come Robert Altman e Woody Allen. Paradossalmente La Polla nella conclusione afferma tuttavia che il "nuovo" cinema americano « sfugge a qualsiasi univoca definizione, classificazione, categorizzazione. A rigore, anzi, esso non è mai esistito »: rimettendo cosí in discussione tutte le linee interpretative e l'argomento stesso del suo testo.

Piú sull'informazione che sulla riflessione critica e storica poggia il libro di Cosulich, che fa partire il nuovo cinema americano dal 1969 (*Easy Rider*). Dopo aver riproposto due articoli pubblicati nel 1970 (*Il cinema neo-hollywoodiano*) e nel 1972 (*Violenza a destra nel cinema americano*), l'autore ne ridiscute, con il "senno del poi", le ipotesi critiche, analizzando alcune caratteristiche tematiche dei film prodotti a Hollywood nei primi anni settanta. Passa quindi a quanto è avvenuto nei cinque anni successivi, sommariamente collegando i nuovi generi ai traumi che hanno scosso in quel periodo la società americana: dalla guerra del Vietnam al caso Watergate. La seconda parte del volume è riservata a un "dizionario dei protagonisti", lexicon di alcuni autori e attori, vecchi e nuovi, attivi a Hollywood negli anni settanta, con note biografiche, filmografiche, e, a volte, anche anche bibliografiche. Il libro di Consulich può quindi servire al lettore-spettatore anche per una rapida consultazione.

Ma i contributi piú ampi e articolati sul nuovo cinema americano sono costituiti dai due volumi pubblicati dalla Marsilio per conto dell'Ufficio Documentazione della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, che a Hollywood anni settanta ha infatti dedicato nel giugno del 1979 la sua annuale rassegna cinematografica. Volumi preziosi perché, come è ormai tradizione della manifestazione pesarese, essi nascono da pazienti e siste-

matiche ricerche sull'argomento e costituiscono un fondamentale punto di riferimento anche per i lavori del Convegno che accompagnano la proiezione dei film.

Il primo volume, introdotto da Lino Micciché, giovandosi di apporti di specialisti, sviluppa prima l'analisi delle varie componenti della cultura, della politica e dell'arte negli Stati Uniti (con saggi di Gianfranco Corsini, Piero Bairati, Franco La Polla, Alessandro Gebbia, Sergio Dulchin, Massimo Dini e Furio Colombo), e affronta poi la riflessione critica su alcune componenti caratteristiche del nuovo cinema americano grazie a un altro contributo di La Polla e a traduzioni di testi di Andrew Sarris, Siew-Hwa Beh, Marsha Kinder, Al Auster e Leonord Quart, Diane Jacobs, David Kehr, Patricia Erens e Jonathan Rosenbaum. Il volume, che si conclude con una puntuale, fitta cronologia dei principali avvenimenti che hanno caratterizzato gli Stati Uniti nel corso degli anni settanta, trova le sue qualità migliori nella molteplicità delle prospettive di approccio e nella ricchezza di dati documentari ricorrenti nei vari saggi. Sarebbe stato opportuno che, accanto ai saggi sulla letteratura, il teatro e la musica, avesse trovato posto anche un panorama sulle arti figurative (si tende troppo spesso a dimenticare che anch'esse hanno molto a che fare con il cinema): ma non è che una lacuna marginale in un lavoro nel complesso ben orchestrato.

Il secondo volume è tutto riservato all'industria e alla produzione cinematografica. A una prima parte, che raccoglie saggi sulle strutture produttive, distributive e televisive (con scritti da William Paul, Lee Beaupre, Todd McMarthy, Nancy Schwartz e Jack Valenti), seguono: un elenco dei premi principali assegnati e degli incassi, anno per anno; una serie di interviste con realizzatori; un dizionario filmografico dei registi attivi nel periodo (con sommarie note biografiche e filmografie); schede delle riviste di cinema pubblicate negli Stati Uniti; e infine una monumentale bibliografia (curata da Giuliana Muscio), divisa in due parti (a loro volta articolate in sezioni e sottosezioni): la prima riservata alle pubblicazioni americane e la seconda a quelle europee. Nonostante la varietà dei collaboratori e dei contributi, questi volumi sono testimonianza di un serio sforzo di ricerca e di analisi e risulteranno indispensabil a quanti d'ora in poi vorranno affrontare e approfondire lo studio del cinema americano di questi ultimi anni.

Aldo Bernardini

Schede

a cura di **Aldo Bernardini** e **Guido Cincotti**

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione.

GIANCARLO BELTRAME (a cura di): « Mihäli Kertész as Michael Curtiz » - s.i.l. (ma Venezia), Comune di Venezia - Comune di Reggio Emilia, 1979, in 8°, pp. 110, ill., s.i.p.

Prezioso libro-mosaico su uno dei patriarchi del cinema hollywoodiano, che è al tempo stesso uno dei piú famosi "exiles" europei in terra di America. Un solo apporto originale, il saggio di biografia critica tracciato dal curatore, con cui si apre il volume; segue un'antologia di scritti, piú o meno noti, di autori italiani e stranieri (spicca l'elzeviro di Umberto Eco su *Casablanca*, film che « probabilmente si è fatto da sé »); conclude — ed è la cosa più utile — una monumentale filmografia ragionata (cento film, uno piú uno meno, in Europa, e altrettanti in USA). Tra i grandi "professionals" del cinema mondiale Curtiz è, a conti fatti, uno dei piú trascurati. Questo libretto vuol rendergli a suo modo giustizia, pur se in misura tuttora inadeguata.

CLAUDIO CARABBA/ANDREA VANNINI: « Sogni proibiti - I comici di Hollywood dai Marx Brothers a Woody Allen » - Firenze, Vallecchi ("Il Pellicano cinema"), 1979, in 8°, pp. 780, L. 6.500.

"Una questione di pelle" è quella che probabilmente, per confessione degli stessi autori, sottostà alle scelte di questo libro, alle inclusioni ed alle esclusioni. Piú che una storia del cinema comico americano degli anni del sonoro, una galleria di ritratti: doviziosa, ma faziosa e capziosa. Ai "mostri sacri" i due autori preferiscono « il sottogenere plebeo che ha la comica finale e il music hall come modelli di elezione ». Tralasciati Chaplin e Keaton, che hanno già accessibili fonti di referenza anche nel lacunoso panorama dell'editoria italiana, l'attenzione è rivolta ai grandi comici fantasisti dell'ultimo mezzo secolo, o almeno a una loro folta rappresentanza (ma con qualche inclusione/esclusione non sempre motivata: perché Red Skelton sí e Jack Lemmon no? E se costui non è un vero comico ma un attore che dà nel "serio", perché allora lui no e Woody Allen sí?). Domande oziose, di fronte a scelte che sono chiaramente di gusto, dettate da uno sfrenato amore che non fa velo alla competenza e alla conoscenza ma solo, talvolta, al riserbo critico. Due saggi, opinabili ma stimolanti — "Memorie sui clown" di Carabba, "I nipoti picchiatelli e il mondo degli adulti" di Vannini —, 12 bio-filmografie complete (e con accenni di "trame") dei comici preferiti, soli o a coppie o in terzetti — dai Marx a Hope, da Cantor a Laurel-Hardy, da Kaye a Lewis, da Abbott e Costello a Brooks a Wilder a Feldman, oltre ai già citati —, una succinta ma informata bibliografia, un ampio inserto fotografico: ecco i tratti principali di un libro che, proprio per il suo andar contro corrente nei confronti di certa critica sopracciliosa, e per la sua esibita « cinéphilie », ci è parso uno tra i piú godibili che siano stati pubblicati ultimamente in Italia.

JOHN MCCABE: « Charlie Chaplin » - New York, Doubleday & Co. Inc., Garden City, 1978, in 8°, pp. 297, ill., $ 10,00.

Nuova biografia di Chaplin, ricostruita sulla base di una puntigliosa verifica dell'autobiografia dell'artista, delle interviste da lui rilasciate e anche delle informazioni fornite da Stan Laurel (al quale lo stesso McCabe aveva già dedicato un libro), oltre che naturalmente dell'abbondante bibliografia disponibile. In particolare McCabe si è proposto di aggiornare e di ampliare il lavoro svolto a suo tempo egregiamente da Theodor Huff (« Charlie Chaplin », 1951), cercando di mantenersi sul piano storico, senza indulgenze per le interpretazioni simboliche del personaggio di Charlot o per i luoghi comuni e i miti agiografici che nel tempo sono fioriti attorno alla figura di Chaplin. Ricostruendo cronologicamente le tappe della vita e della carriera dell'artista, McCabe dedica ampie analisi ai suoi film piú significativi, tenendo anche conto delle piú tipiche prese di posizione della critica americana. In appendice, il volume riporta una bibliografia selettiva (purtroppo quasi interamente limitata ai testi e agli articoli in lingua inglese) e una filmografia (compilata da Dennis Gifford), con l'indice dei nomi e dei titoli.

RICCARDO ROSSETTI (a cura di): « Cinemasessantotto » - Roma, Bulzoni Editore (coll. "Quaderni di Filmcritica" n. 6), 1978, in 8°, pp. 213, L. 4.000.

EDOARDO BRUNO (a cura di): « R.R. Roberto Rossellini » - Roma, Bulzoni Editore (coll. "Quaderni di Filmcritica" n. 7) ,1979, in 8°, pp. 224, L. 4.000.

I due volumetti rientrano nella collana ideata dall'editore Bulzoni e da Edoardo Bruno per riciclare articoli e saggi già apparsi anni addietro nella rivista romana « Filmcritica », di cui appunto Bruno è direttore fin dalla fondazione, nel dicembre del 1950. La formula editoriale è molto semplice: scelto un argomento, si recuperano i testi piú significativi scritti in proposito dai vari collaboratori della rivista, cercando di inquadrare i vari contributi e le diverse prospettive con un breve testo introduttivo. Il volume sul '68, curato da R. Rossetti (autore anche di una rapida premessa), parte da una premonitrice intervista data nel 1964 dal regista Astruc, per proseguire poi: con una serie di altre interviste ad alcuni esponenti europei e latino-americani del nuovo cinema degli anni sessanta; con un gruppo di "rapporti per un cinema militante" pubblicati tra il 1969 e il 1971; con il testo dell'episodio realizzato da Godard per *Loin du Vietnam* e con un conclusivo articoletto di Edoardo Bruno dedicato al cinema politico.

Nel caso di Rossellini, i testi sono stati suddivisi in tre capitoli: il primo dedicato agli scritti e agli interventi personali di Rossellini; il secondo alle interviste; il terzo a materiali vari su alcuni dei film girati da Rossellini per la televisione e su *Il Messia*. La collana può risultare utile soprattutto per chi non conosce o non possiede « Filmcritica »; ci auguriamo tuttavia che iniziative analoghe possano servire al recupero e alla rilettura dei testi pubblicati anche da riviste culturalmente piú significative di « Filmcritica »: periodico che nel corso della sua lunga storia ha acquisito non pochi meriti, soprattutto nella formazione di nuove generazioni di critici e saggisti — spesso poi allontanatisi dalla "casa madre" e trasmigrati verso esperienze abbastanza diverse —, ma che negli ultimi anni sembra aver perso alquanto il proprio "mordente" e le proprie caratteristiche di originalità nel panorama delle riviste specializzate italiane.

ANDREW SARRIS: « Politics and cinema », New York, Columbia University Press, 1978, in 8°, pp. 215, s.i.p.

Raccolta di saggi scritti dall'autore — noto critico del « Village Voice » e uno degli assertori della "auteur theory" — tra il 1971 e il 1978, volti in linea di massima ad analizzare alcuni casi in cui negli anni settanta le interferenze tra il cinema e la politica sono apparse piú evidenti. A una prima serie di testi in cui studia le reazioni della stampa o di organi governativi a film dal suo punto di vista significativi (da *The Candidate* di Michael Ritchie a *Sacco e Vanzetti* di Giuliano Montaldo, a *Le chagrin et la pitié* di Marcel Ophüls), Sarris fa seguire contributi di vario genere: si va dal commento al saggio di Susan Sontag *Fascinating Fascism* (1975) a recensioni di alcuni film che rievocano i tempi del nazismo o di *Mon oncle Antoine* di Claude Jutra; dall'analisi del ruolo che nel cinema hanno avuto ingredienti come la violenza e la pornografia ad osservazioni varie sulla semiotica e il cinema o sul libro dedicato da Mailer alla Monroe. Si tratta in sostanza piú di un campionario delle idee e della metodologia critica dell'autore che non di una documentazione attendibile sul tema annunciato dal titolo.

2 - Testi di film; soggetti e sceneggiature; materiali di documentazione; diari di lavorazione; originali Tv.

INGMAR BERGMAN: « Sei film » - Torino, Einaudi (Saggi, n. 606), 1979, in 8°, pp. 322, ill., L. 15.000.

Il volume raccoglie i testi di sei opere tra le piú importanti di B., comprese tra gli anni 1960 (*Come in uno specchio*) ed il 1973 (*Sussurri e grida*). Le altre quattro sono *Luci d'inverno* 1962), *Il silenzio* (1963), *Persona* (1965), *Il rito* (1969). Un corpus compatto e coerente, sotto il segno dell'incomunicabilità, della crisi dei sentimenti, del silenzio di Dio. Mancano, dello stesso periodo e legate ad analoga Stimmung, opere come *L'ora del lupo* (1967) e *La vergogna* (1968), forse per il perpetuarsi di una — errata — sottovalutazione dei due film, che invece concorrono in modo determinante alla definizione di questa fase dell'opera bergmaniana. I testi, come sempre in B., comprendono solo dialoghi e descrizione di azioni; esclusa ogni indicazione tecnica o divisione in inquadrature. Ottima la traduzione di Giacomo Oreglia.

« Les chiens du Sinaï » par FRANCO FORTINI; « Fortini/Cani» de JEAN-MARIE STRAUB et DANIÈLE HUILLET - Paris, Editions Albatros-Editions de l'Etoile, 1979, in 8°, pp. 163, ill., s.i.p.

Sotto l'insegna comune di due collane, la "Ça/Cinema" e quella dei "Cahiers du Cinéma", vengono pubblicati il testo ben noto di Fortini « I cani del Sinai » (preceduto da un'apposita introduzione dell'A.), e una serie di materiali inerenti al film che su quel testo hanno composto nel 1976 J.-M. Straub e D. Huillet: *découpage* e fotogrammi, la lista dei sottotitoli francesi, un'intervista con lo scrittore (ripresa da « Filmcritica »), lettere e documenti vari, un saggio di Jean Narboni già apparso sui « Cahiers ». La parola scritta, l'immagine filmica, la mediazione critica tra le due: un saggio esemplare d'intermediazione e di documentazione.

5 - Problemi industriali, economici, giuridici, legislativi.

RENÉ BONNELL: «Le cinéma exploité» - Paris, Editions du Seuil, 1978, in 8°, pp. 132, s.i.p.

Derivato da una tesi di laurea in scien-

ze economiche discussa nel 1976 all'università di Parigi, il libro costituisce un'ampia, documentata ànalisi delle strutture industriali e commerciali del cinema francese, dal 1945 agli anni settanta, delle sue fasi di sviluppo e di evoluzione, in rapporto da un lato agli interventi legislativi e dall'altro alla situazione economica del mercato. Si tratta di un contributo specialistico di buon livello scientifico, che tiene conto della complessità e della specificità dei problemi posti da un settore come quello cinematografico e delle inter-connessioni tra produzione, distribuzione ed esercizio. Lo studio che raccoglie anche una serie di interessanti dati statistici, si conclude (nel capitolo *Per delle nuove illusioni*) con una serie di proposte di politica economica e legislativa che metterebbero in grado la cinematografia francese di superare la grave recessione che da vari anni l'ha colpita. In appendice una sommaria bigliografia.

8 - Generalità, aneddotica; biografie, memorie, divismo; iconografia, divulgazione.

ALEX BARRIS: « Hollywood according to Hollywood » - South Brunswick and New York, A. S. Barnes and Co./London, Thomas Yoseloff Lt., 1978, in 4°, pp. 212, $ 17,50.

Sintetica rassegna dei film hollywoodiani nei quali, nel corso della storia del cinema e particolarmente dall'inizio degli anni trenta, sono stati riflessi aspetti e personaggi del mondo hollywoodano. Impostato piú sull'aneddoto e sull'osservazione casuale che su di una vera analisi storico-critica, il volume raggiunge i suoi obiettivi di larga e disinvolta divulgazione, appoggiandosi anche a un ricco, accurato corredo di illustrazioni.

« Close-ups. From the Golden Age of the Silent Cinema » - South Brunswick and New York, A. S. Barnes and Co./ London, The Tantivy Press, 1978, in 8°, pp. 566, ill., $ 25, £ 14.50.

Il volume allinea una serie di ritratti in primo piano di attori cinematografici americani attivi al tempo del muto, fornendo per ciascuno anche una breve nota bio-filmografica. Il materiale fotografico proviene dalla collezione Jorifin (che la iniziò nel 1921) ed è stato pubblicato — come si spiega nell'introduzione al volume — per servire « ai collezionisti — quelli che hanno già delle collezioni e quelli che desiderano cominciarne una —, a quelli che traggono piacere dal ricordare e a quelli della generazione piú recente che sono spinti dal loro interesse per il cinema a esplorarne i primi anni di storia ».

JEAN RENOIR: « La vita è cinema. Tutti gli scritti 1926-1971 » - Milano, Longanesi & C. ("Biblioteca Longanesi" n. 6), 1978, in 8°. pp. XXVIII-356,, ill., L. 6.500.

A quattro anni dall'edizione francese (« Écrits 1926-1971 », ed. Belfond) e pochi mesi prima della scomparsa dell'artista esce l'edizione italiana, a cura di Giovanna Grignaffini e Leonardo Quaresima, di questo libro che R. « ha scritto nel corso della sua vita e quasi a sua insaputa » (come osservava Claude Gauter, autore della raccolta). Accresciuta rispetto all'originale e reintegrata di alcuni testi che il curatore francese aveva trascurato perché altrimenti accessibili, la raccolta può dirsi pressoché completa (pur se restano possibili lacune relative al periodo americano di R.), ed è un prezioso, diremmo indispensabile, complemento all'autobiografia, pubblicata in Francia nel '74 e che aspetta anch'essa una traduzione in italiano. E' divisa in quattro parti ("Il mio nome

è J.R.", "Giornalismo 1936-1938", "Amici e cineasti", "Il mio modo di fare cinema"), delle quali la seconda, la piú corposa, è in certo senso inedita poiché accoglie brevi note apparse su quotidiani e settimanali dell'epoca e lí rimaste sepolte per decenni. Lo stile di R. è semplice, gioviale, conversevole, mai paludato: pur se i giudizi — su film e su cineasti, ma anche su uomini e cose della politica, della cultura della vita in genere — sono decisi e recisi, talvolta aguzzi come punteruoli o taglienti come la lama di una spada.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionarie; repertori, filmografie; bibliografie; cronologie.

PETER COWIE (Edited by): « International Film Guide 1979 » - London, The Tantivy York, Barnes & Co., 1978, in 8°, pp. 258, s.i.p.

Il 1978 è l'anno della grande ripresa del cinema spettacolare e di un promettente ritorno d'interesse nel pubblico, dopo un paio di decenni di magra. Questo il succinto bilancio tracciato dal curatore di questo ormai classico annuario, il piú diffuso nel mondo ed il piú autorevole. Da questo mutamento di rotta è tuttora escluso il cinema italiano, che anzi proprio nell'anno decorso ha visto accentuarsi e precipitare la crisi produttiva, strutturale, artistica, commerciale e, come la chiamano "occupazionale"; forse perché da noi la tendenza al ribasso ha avuto inizio con molto ritardo rispetto agli altri paesi e non è stato ancora toccato il fondo.

L'informazione della « Guide » è come sempre sintetica, accurata, completa. Il panorama dell'annata cinematografica nel mondo è affidato a specialisti dei singoli paesi (quest'anno sono 54); di un centinaio di film si fornisce un giudizio dettagliato; della produzione libraria, delle riviste, dei festival e manifestazioni varie si dànno puntuali aggiornamenti. I cinque "registi dell'anno" sono l'indiano Shyam Benegal, il tedesco Werner Herzog, l'ungherese Márta Mészáros, l'olandese Fons Rademakers e l'americano Martin Scorsese.

LE OPERE I GIORNI

Cinema a New Delhi — Trentasette paesi (tra i quali molti del cosiddetto "terzo mondo": Cina, le due Coree, Kuwait, Nepal, Filippine, Egitto e Sri Lanka) hanno partecipato al VII Festival cinematografico (biennale) di New Delhi, tenutosi dal 3 al 17 gennaio, presentando 24 film in concorso ed un centinaio fuori concorso o nelle varie sezioni speciali (retrospettive di John Ford e di Claude Chabrol, personale di Andrej Tarkovskij). Per l'Italia ha concorso, peraltro senza fortuna, *Good bye e amen* di Damiano Damiani. I favori della giuria, presie duta da Ousman Sembene e composta in gran parte di noti cineasti, sono andati a *Gli ungheresi* di Zoltan Fábri, insignito del "pavone d'oro". Migliore oepra prima *Gaman*, del giovane regista indiano Muzaffar Ali.

Cannes faraonica — L'attuale, inadeguato palazzo del cinema di Canes sta per andare in pensione. Non vi si svolgeranno piú che altre tre o quattro edizioni, poi verrà sostituito da un nuovo mastodontico complesso progettato dall'architetto inglese Hubert Bennett, vincitore dell'apposito concorso. Il progetto Bennett prevede la trasformazione dell'area attualmente occupata dal casinò municipale e la creazione di un complesso polivalente nel quale fanno spicco, oltre ai locali riservati ai servizi, agli uffici, alle delegazioni, ai punti di ristoro e di riunione, tre sale cinematografiche: una di 1.000 posti, un'altra di 2.400 e la terza, quella principale, dotata di una capienza di ben 5.700 persone. Costo dell'impresa: 200 milioni di franchi, pari a circa 40 miliardi di lire. I lavori avranno inizio nel prossimo autunno e dovrebbero esser condotti a termine in circa due anni e mezzo. Il festival del 1982 potrebbe dunque già essere ospitato nella nuova sede.

Premio Lumière — Riconoscimento prestigioso perché di antica tradizione (quarantacinque anni di vita), il Grand Prix Louis Lumière è andato per il 1978 al film *Un papillon sur l'épaule* di Jacques Deray. Glielo ha assegnato il 12 gennaio una giuria di giornalisti ed attori, presieduta da Maurice Bessy.

Biennale. Si riparte? — La laboriosa, faticatissima e tormentata gestazione del nuovo "organigramma" della Biennale di Venezia è finalmente arriva-

ta (o quasi) a conclusione. Nominato, a metà gennaio, il nuovo Segretario generale, nella persona del prof. Sisto Dalla Palma, il Consiglio direttivo ha dedicato alcune sedute alla elaborazione di un piano quadriennale di attività (la cui definizione è poi stata rinviata alla primavera) e ad una redistribuzione dei "settori", che da tre, quanti erano nel precedente quadriennio, sono stati portati a sei, con conseguente raddoppiata possibilità di manovra — da un punto di vista funzionale ma piú ancora, palesemente, da quello politico — nell'individuazione degli specialisti da preporre alle varie attività. Ed infatti ecco che a metà febbraio vengono nominati i direttori di settore; che sono: Carlo Lizzani per il cinema e lo spettacolo televisivo, Mario Messinis per la musica, Giovanni Carandente per le arti visive, Maurizio Scaparro per il teatro, Paolo Portoghesi per l'architettura. Il sesto settore (progetti speciali) resta per ora un oggetto alquanto misterioso: non ha un direttore, non avrà un'attività permanente, dovrà realizzare nel quadriennio un paio di iniziative "intersettoriali". Si vedrà.

Intanto i cinque direttori hanno comunicato, piú che i loro programmi, le loro "dichiarazioni d'intenzioni". Carlo Lizzani, preposto al settore cinema e spettacolo televisivo, ha richiamato l'urgenza di ricrearsi uno spazio, non solo in senso culturale e operativo ma anche "fisico" cioè cronologico, nel fitto intreccio di festival, mostre e rassegne internazionali, se non si vuol perdere anche nel 1979 l'occasione — e forse sarebbe l'ultima — di una presenza non marginale nel "circuito" delle manifestazioni cinematografiche.

A Carlo Lizzani, nome prestigioso di regista e di studioso, la cui nomina appare il frutto di una scelta oculata, va comunque, assieme al rammarico per l'inevitabile allontanamento dall'insegnamento della regia presso il Centro Sperimentale, incarico che svolgeva da due anni, l'augurio di buon lavoro e di eccellenti risultati nel compito tutt'altro che agevole che si è assunto.

Fantavoriaz — Roger Corman — e chi meglio di lui? — ha presieduto la giuria del Festival del settimo film fantastico di Avoriaz, svoltosi dal 17 al 21 gennaio nella località savoiarda. Della giuria facevano parte altri nomi illustri, pur se non sempre legati al "genere": Theo Anghelopulos, Georges Ponchon, Jean-Marie Périer, Anna Karina, David Carradine, Michael Lonsdale, Agostina Belli, Jorge Semprun, François Chalais. Alcuni di costoro hanno accettato di integrarsi alla giuria per rimpiazzare le defezioni di Walerian Borowczyk, di Jacques Deray e di altri. Altrettanto non è stato possibile fare per i film, molti dei quali, annunciati ed attesi, son venuti meno all'ultimo momento, talché la competizione è finita per ridursi ad un duello tra la produzione statunitense (otto film in concorso) e quella australiana, che appare ormai una realtà sorprendentemente viva, e che ha presentato in concorso tre opere. E proprio un film australiano, *Patrick* di Richard Franklin (storia di un giovane che un trauma psichico ha ridotto a uno stadio di vita vegetale, e che nella sua condizione esprime terrificanti poteri soprannaturali), ha conseguito il gran premio, lasciando all'americano *Phantom* di Don Cascarelli il premio speciale della giuria. Tra gli altri film in concorso spiccano *Holloween* dell'americano John Carpenter e l'australiano *The Night the Prowler*. Il maggior successo della rassegna è però arriso a *Nosferatu* di Werner Herzog, presentato fuori concorso, ed alla retrospettiva dedicata al maestro Roger Corman.

Il PSI e la legge — Primo tra le forze politiche italiane — e in assenza di iniziative governative — il Partito socialista italiano ha elaborato un articolato progetto di legge sul cinema, che prenda il posto di quella n. 1213 del 1965, tuttora vigente e che nella comune opinio-

ne è ormai considerata uno strumento sorpassato se non dannoso. Già noto da circa un anno, il progetto socialista è stato presentato alla stampa l'8 febbraio dal deputato Novellini, primo firmatario, e dai responsabili della commissione cinema di quel partito. « Rianimare il settore privato e razionalizzare l'intervento pubblico, eliminando le distorsioni oligopolistiche del primo e le distorsioni burocratizzanti del secondo »: queste le linee di forza del progetto, secondo l'illustrazione degli stessi proponenti. Altri elementi caratterizzanti: una concezione del cinema come bene culturale e come servizio sociale, il decentramento, gl'incentivi agli organismi cooperativistici ed a quelli associativi, il richiamo alla legislazione cinematografica internazionale e soprattutto comunitaria, la liberalizzazione dei canali di diffusione, l'abolizione di ogni forma di censura amministrativa.

Il disegno di legge formerà certo oggetto di discussione tra le forze politiche, gli ambienti produttivi, professionali e sindacali, e si propone come base di trattativa e punto possibile di convergenza di altri, per ora inesistenti, progetti. Particolare occasione di perplessità è destinata a suscitare quella che appare — benché lasciata un po' in ombra dai presentatori — la novità piú rilevante della proposta socialista: la abolizione del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, di cui si prevede la aggregazione a quello dei beni culturali, e la creazione di un Istituto Autonomo del Cinema Italiano, a struttura parastatale, nel quale dovrebbe essere inglobato l'intero settore di intervento pubblico nella cinematografia. Scompaiono, secondo la proposta socialista, l'Italnoleggio, l'Istituto Luce, Cinecittà; scompare il Centro Sperimentale di Cinematografia, scompare la Cineteca Nazionale. Al loro posto sono previste ben nove "ripartizioni" del citato Istituto, a struttura direttiva centralizzata. Questa tendenza "abolizionista", e la sua palese contraddizione con l'asserita volontà di decentramento e di snellimento burocratico, è forse, per il momento, l'aspetto piú vistoso e conturbante del progetto.

Pirandelliana — L'associazione "Amici del teatro Eliseo" ha dedicato la serata dell'8 febbraio ad una rievocazione dei rapporti tra Luigi Pirandello ed il cinema. Romolo Valli, direttore artistico del teatro, ha presentato un film di montaggio realizzato da Francesco Callari (che da anni lavora ad un'ampia monografia sull'argomento Pirandello-cinema), ricco di documenti interessanti e talvolta inediti. I luoghi natali del drammaturgo, la sua attività romana, i soggiorni all'estero, alcune prove di suoi spettacoli teatrali, il conferimento del Nobel e l'ascolto della sua viva voce, in una registrazione su disco del 1926, occupano la prima parte del film. La seconda consiste in un'antologia di rappresentazioni teatrali o televisive di drammi di Pirandello (con protagonisti quali Benassi, Ruggeri, Ricci, Picasso, la Gramatica, Valli ed altri) e di sequenze da famosi film pirandelliani come *Feu Mathias Pascal* (1925) di Marcel L'Herbier, con Ivan Mosjoukine, *Enrico IV* (1926) di Amleto Palermi, con Conrad Veidt, *As You Desire Me* (1932) di George Fitzmaurice, con Greta Garbo ed Eric von Stroheim, il secondo *Pascal* (1937) di Pierre Chenal, con Pierre Blanchar.

10 da salvare — In occasione dell'assegnazione annuale dei "César" — aggiudicati per il '78 a *L'argent des autres* di Christian de Chalonge e, per i film stranieri, a *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi — sono stati resi noti il 7 febbraio i risultati di un referendum indetto fra circa 2.000 professionisti del cinema francese per determinare la lista dei dieci migliori film prodotti in Francia dall'avvento del sonoro ai giorni nostri. Quasi mezzo secolo di storia del cinema, e di gloriosa storia del cinema, ridotto ad una schematica e limitativa elencazione di titoli. Ecco la lista, in ordine di graduatoria: *Les enfants du paradis* di Marcel Carné, *La*

grande illusion di Jean Renoir, *Casque d'or* di Jacques Becker, *La règle du jeu* di Jean Renoir, *La kermesse héroïque* di Jacques Feyder, *Pierrot le fou* di Jean-Luc Godard, *Hiroshima mon amour* di Alain Resnais, *Jeux interdits* di René Clément, *Quai des brumes* di Marcel Carné, *Le salaire de la peur* di Henri-Georges Clouzot. Come tutte le classifiche, le graduatorie, i referendum, anche questa non fa testo se non per il momento in cui è stata fatta e per le persone che hanno votato. Ripetuta tra un anno, o tra un mese, darebbe risultati diversi. A una prima occhiata sembra abbastanza ragionevole: i 10 titoli sono di tutto rispetto. Ma anche alla prima occhiata non possono non colpire alcune assenze clamorose: Vigo, per esempio, o Tati, o Truffaut, o Ophüls; e — naturalmente — René Clair.

Box office USA — Il « top grossing » del 1978 negli Stati Uniti d'America è stato *Greese*, con un incasso superiore agli 83 milioni di dollari. A confronto con questa cifra colossale fanno quasi una magra figura i 54 milioncini (di dollari) incassati da *Close Encounters of the Third Kind*, che pure è buon secondo. Seguono, ancora piú distanziati, *Animal House* (52 milioni), *Jaws 2* (49 milioni) e *Star Wars* (che però — come d'altronde *Close Encounters* — ha iniziato la sua carriera al botteghino nel 1976). Nessun film italiano figura tra i primi 100 di questa classifica, a dimostrazione ulteriore che i grandi circuiti nordamericani rimangono inesorabilmente chiusi alla nostra produzione.

L'eccezionale exploit di *Greese* gli consente di piazzarsi d'autorità nella piú prestigiosa e duratura classifica dei maggiori incassi "di tutti i tempi". La quale continua ad esser capeggiata da *Star Wars* (quasi 165 milioni di dollari) cui fan seguito, nelle piazze d'onore, il primo *Jaws* (121 milioni) e *The Godfather* (86 milioni). Quarto è appunto *Greese* con i suoi 83 milioni; *The Exorcist* "scala" al quinto con 82 milioni, *The Sound of Music* al sesto con 79 milioni, al settimo *The Sting* con 78 milioni e all'ottavo *Close Encounters* con 77 milioni. Il glorioso *Gone with the Wind*, bandiera di cento battaglie al botteghino, difende un'onorevole nona posizione (piú di 76 milioni), incalzato da *Saturday Night Fever* (72 milioni).

E' agevole notare che otto su dieci sono film lanciati sul mercato nell'ultima decade, e che pertanto si sono molto giovati dell'inflazione e dell'impennata dei prezzi dei biglietti; un'analisi "ragguagliata" degl'incassi vedrebbe probabilmente in testa, ancora una volta, il quarantenne *Gone with the Wind*. Un'altra osservazione: un solo attore figura due volte in questa graduatoria miliardaria: è John Travolta, il cui travolgente successo sembra però destinato a drastici quanto immediati ridimensionamenti, se si tien fede al clamoroso tonfo del suo terzo film.

Le cineteche tedesche si coordinano — Con un accordo amministrativo tra il ministro federale degli interni e il senatore addetto agli affari culturali di Berlino Ovest è stato istituito un comitato di coordinamento fra i tre archivi cinematografici della Germania Occidentale. L'accordo, che decorre dal 1° gennaio, prevede una divisione di compiti fra i tre organismi: il Bundesarchiv di Coblenza, organo statale, si dedicherà alla raccolta dei film di produzione tedesca (deposito legale) e porrà i propri laboratori a disposizione degli altri due enti per la stampa di copie o di controtipi; la Deutsche Kinemathek, organo del Land berlinese, e il Deutsche Institut für Filmkunde di Wiesbaden intensificheranno, oltre alla raccolta di film, non solo tedeschi, interessanti la storia e l'arte del cinema, la circolazione culturale del proprio patrimonio e di quello del Bundesarchiv, nonché la pubblicazione di testi e filmografie. Dei tre archivi tedeschi, quelli di Wiesbaden e di Berlino sono da anni membri effettivi della FIAF, mentre quello di Coblenza, di

piú recente costituzione, è membro "osservatore".

Per una diffusione del cinema africano — Convegno a Saint Vincent, dall'8 al 10 gennaio, sul cinema dei "paesi emergenti", organizzato dal Comitato italiano cinema dell'Unicef. Questa prima edizione è stata dedicata al cinema dell'Africa francofona, ed ha visto la partecipazione di film e cineasti del Congo, del Mali e del Senegal. Oltre alle proiezioni, tra cui han fatto spicco quelle di *Le corps et l'esprit* del congolese Sebastian Kamba, di *Cinq jour d'une vie* del maliano Souleyman Cissé e di *Njangaane* del senegalese Mahama Johnson Traore, si è svolta una serie di relazioni e d'interventi centrati, oltre che sugli aspetti culturali, etnografici e sociali della cinematografia africana, anche sulle concrete possibilità di una sua diffusione al di fuori dell'ambito locale (dove già, peraltro, una ferrea censura sia ideologica che di mercato le rende difficile l'esistenza). Traore, che guidava la delegazione africana, ha posto appassionatamente l'accento sull'identità nazionale perseguita dal giovane cinema di quei paesi, teso all'affrancamento da ogni soggezione politica, ideologica e linguistica nei confronti degli stati ex colonizzatori.
Nel corso del convegno — e in un successivo incontro a Roma tra gli esponenti africani e i dirigenti della Sacis, società distributrice affiliata alla RAI — sono state ipotizzate varie forme di diffusione in Italia e in Europa di alcuni film di produzione locale, attraverso i canali tradizionali e quelli televisivi, nonché lo scambio di informazioni tecniche, la formazione professionale di tecnici ed artisti, ed anche la realizzazione di film in compartecipazione o coproduzione. E' stato anche ipotizzato un coinvolgimento del Centro Sperimentale di Cinematografia (il quale, tanto per cominciar bene le cose, non è stato invitato a prender parte al convegno).

Incidente diplomatico al Fest — Le placide acque del Festival di Belgrado (nona edizione: 2-10 febbraio; un festival senza premi e perciò senza problemi) sono state agitate dalla violenza con cui il capo-delegazione sovietico ha fatto esplodere il "caso" *The Deer Hunter*. Com'è noto il film di Michael Cimino è incentrato sulla guerra del Vietnam, in una prospettiva ideologica controversa se non ambigua, e in una dimensione spettacolare di esasperata drammaticità. E' un film che può piacere o non piacere, naturalmente. Al sovietico non è piaciuto, e ciò lo ha autorizzato a levare alte proteste per la scandalosa presenza di un film che "falsifica la verità storica" e che si risolve in un'"apologia dell'aggressione americana".
A parte questo — fallito — tentativo di imporre una censura di tipo politico, la rassegna belgradese si è svolta all'insegna dell'ordinaria amministrazione, senza particolari accensioni d'interesse, in un clima diffuso di noia. I ventotto film della selezione ufficiale e gli altrettanti dell'informativa, tutti inediti per la Jugoslavia ma ben noti all'estero perché in massima parte reduci da altre rassegne o competizioni, sono stati giudicati, nel loro complesso, come la testimonianza di uno stato di crisi diffuso un po' dappertutto. Tra le poche opere capaci di suscitare autentico interesse nel pubblico e nella critica locali vi sono state *Höstsonat* di I. Bergman, *Coming Home* di H. Ashby, *A Wedding* di R. Altman, *L'albero degli zoccoli* di E. Olmi, *L'uomo di marmo* di A. Wayda.

VINCENT KORDA

Morto a Londra il 5 gennaio, ottantatreenne. Ultimo dei tre fratelli Korda (Alexander e Zoltán furono gli altri due) che dalla natia Ungheria, trasferitisi in Gran Bretagna, diedero lustro — soprattutto negli anni '30 — a quella cinematografia. Come i fratelli, V. (il cui vero nome era Vinczé) aveva prima fatto tappa a Parigi; ove era riuscito a valorizzare il proprio talento pittorico nell'ambito di un post-impressionismo di buona qualità. Chiamato a Londra dal fratello Alexander, già rimarchevole regista e fondatore della London Film, iniziò nel 1933 una prestigiosa carriera di scenogafo, che lo vide accanto ai fratelli (*The Private Life of Henry VIII*, 1933, *Rembrandt*, 1936, *An Ideal Husband*, 1948 ed altri, di Alexander, *Sanders of River*, 1935, *The Drum*, 1938, *The Four Feathers*, 1939, *Jungle Book*, 1942 ed altri, di Zoltán) ma anche accanto ad autori come René Clair (*The Ghost Goes West*, 1936), William Cameron Menzies (*Things to Come*, 1936), Ernst Lubitsch (*To Be or Not To Be*, 1942), Carol Reed (*The Fallen Idol*, 1948), David Lean (*Summertime*, 1955).
Fu uno scenografo magniloquente ma fantasioso, sorretto da un estro barocco e da una cultura cosmopolita.

RADOS NOVAKOVIC

Morto a Fiume il 12 gennaio all'età di 64 anni. Documentarista e scrittore di cose cinematografiche, fu uno dei fondatori della cinematografia socialista in Jugoslavia. Nel 1944 aveva creato la Zvedzda Film, poi tramutatasi in Avala Film, la piú importante casa produttrice slovena. Diresse anche una decina di lungometraggi a soggetto, tra i quali fa spicco *Sofka* (1948). Nel 1962 aveva pubblicato una storia del cinema jugoslavo, e negli ultimi anni della sua vita aveva insegnato presso la facoltà di cinematografia all'Accademia drammatica di Belgrado.

ALEKSANDR STOLPER

Morto a Mosca il 16 gennaio all'età di 71 anni. Dapprima documentarista e sceneggiatore (collaborò tra gli altri a *Putiovka v žizu* [Il cammino verso la vita, 1934] di Nikolaj Ekk), diresse poi una ventina di film poco noti in occidente ma che in patria gli procurarono buona rinomanza. *La legge della vita* (t.l., 1940), *Sdi menja* (Aspettami, 1942; visto anche in Italia), *Povest'o nastojaščin celoveke* (t.l.: La storia di un vero uomo, 1948) e *I vivi e i morti* (t.l., 1963) sono tra le sue opere piú note. Per anni aveva tenuto una cattedra di regia all'Istituto statale di cinematografia di Mosca.

GENNARO DI NAPOLI

Morto a Napoli il 18 gennaio, a 68 anni. Erede di un nome illustre, quello dei Di Napoli, che dalla metà del secolo scorso contesero ai Petito, agli Scarpetta, ai De Martino, la gloria delle ribalte popolari partenopee, dal San Carlino al San Ferdinando al Nuovo e ai Fiorentini. Pronipote del capostipite Raffaele e figlio di un Alfredo morto in giovane età, Gennaro — detto per anni Gennarino per distinguerlo dal nonno — fu attore dalla nascita e calcò con successo i palcoscenici di Napoli e quelli di Brooklyn, dove spesso le compagnie dialettali si recavano in tournée. Fu attore comico per eccellenza: di una comicità stralunata e spesso trasmodante dal realismo vernacolo alle astrattezze del surreale. In cinema apparve spesso in "macchiette" o figurine di popolani: recentemente nella *Mazzetta* di Sergio Corbucci.

CYRIL J. MOCKRIDGE

Morto a New York il 18 genanio a 83 anni. Inglese di nascita ma trasferitosi da giovane a Hollywood, svolse per molti anni un'oscura "routine" di arrangiatore musicale e di direttore di orchestra.

Durante la guerra cominciò a comporre commenti musicali e presto si fece una reputazione di talentoso artigiano, buono a tutti gli usi, corrivo ai "leit motiven" orecchiabili e molto concertati. Fu della scuola dei Rosza e degli Stoddart, senza averne il genio inventivo. Tra le decine di titoli ascrivibili alla sua filmografia si possono ricordare *The Sullivans* (1945) di L. Bacon, *The Dark Corner* (1946) di H. Hathaway, *My Darling Clementine* (1947) di J. Ford, *Deadline, USA* (1952) di R. Brooks, *Bus Stop* (1956) di J. Logan e qualche altro.

PAUL MEURISSE

Morto a Parigi il 19 gennaio a 66 anni di età, a seguito di una crisi cardiaca. Fino a poche ore prima era regolarmente apparso — benché da tempo soferente di asma — sulla scena del teatro Hébertot, dove da mesi era protagonista di una commedia di Sacha Guitry. Una fine emblematica, per uno dei re della commedia di "boulevard", a cui si era dedicato con crescente successo dagli anni della guerra, dopo essere stato "lanciato" da Edith Piaf nel ruolo muto del « Bel indifférent » di Jean Cocteau.
Kassel e Druon, Puget, Guitry e soprattutto Anouilh furono i suoi autori preferiti; ma fu anche Coriolano alla Comédie e Bruto all'Arena di Arles, in una unica, eccezionale rappresentazione diretta da Jean Renoir. A Renoir il suo nome è legato per altre due occasioni: la rappresentazione di « Orvet » nel 1955 e, nel 1960, la partecipazione a *Le déjeuner sur l'herbe* nel ruolo dello scienziato Alexis che scopre la libertà e la felicità della natura. La sua carriera cinematografica fu parallela ed omologa a quella teatrale: una serie innumerevole di partecipazioni nulla piú che corrette a prodotti di consumo (firmati Pottier, de Baroncelli, Daroy, Le Hénaff, Daniel-Norman, de Canonge, Billon, Grangier ed altre mediocrità), e lo sporadico convolgimento in opere di qualità, dall'incompiuto *La fleur de l'âge* (1947) di M. Carné a *Les diaboliques* (1955) di H.-G. Clouzot, da *Marie-Octobre* (1958) di J. Duvivier a *La tête contre les murs* (1959) di G. Franju, da *La vérité* (1960) ancora di Clouzot a *L'assassin connaît la musique* (1963) di P. Chenal a *La deuxième souffle* (1966) e *L'armée des ombres* (1969), entrambi di J.-P. Melville. Attore dalla maschera fortemente incisa e, al tempo stesso, di inquietante ambiguità, maestro nell'ironia e nell' "understatement", fu senza dubbio sottovalutato, tolte le poche eccezioni su ricordate, sia dal teatro sia, piú ancora, dal cinema.

RENÉ DELTGEN

Morto in Germania il 28 gennaio all'età di 67 anni. Nato in Lussemburgo, svolse la sua carriera di attore in Germania a partire dai primi anni Trenta e fino ad epoca recentissima. Fu dapprima giovane "premier", poi "duro" tendente al perfido, infine "padre nobile" anche in sceneggiati televisivi: attore d'incisiva prestanza pur senza mai attingere notorietà divistica. Da G. Ucicky (*Das Mädchen Johanna*, 1935, *Savoy-Hotel 217*, 1936) a K. Ritter (*Urlaub auf Ehrenwort*, 1937), da A. M. Rabenalt (*Die drei Codonas*, 1940) a V. Harlan (*Kolberg*, 1945), dal Lang del senile ritorno in patria al Liebeneiner di *Königin Luise* (1955), numerosi furono i registi di fama con i quali ebbe modo di lavorare.

JEAN RENOIR

Morto il 12 febbraio a Beverly Hills (California) all'età di 84 anni. Figlio di Auguste Renoir, era nel cinema dai primi anni venti, dopo aver combattuto valorosamente nella Grande guerra e aver diretto una fabbrica di ceramiche. Negli ultimi anni del periodo muto diresse alcuni cortometraggi e tre lungometraggi, tra i quali fa spicco *Nana* (1926); nel primo decennio sonoro si affermò, con opere come *La chienne* (1931), *Boudu sauvé des eaux* (1932), *Toni* (1934), *Le crime de Monsieur Lange* (1935), l'incompiuto *Une partie de campagne* (1936-40; edito nel dopoguerra), *La grande illusion* (1937), *La bête humaine* (1938), *La règle*

du jeu (1939), frammiste ad altre cose di minor rilevanza, come uno dei massimi autori del cinema francese. Allo scoppio della guerra, mentre era impegnato a Roma nelle prime riprese di una *Tosca* che venne poi completata da Carl Koch, si trasferí in America, dove proseguí l'attività registica con esiti controversi ma sempre interessanti (*The Southerner*, 1945, *The Woman on the Beach*, 1947), e negli anni cinquanta, dopo un tuffo nell'esotismo indiano (*The River*, 1951), alternò periodi di riposo in USA, ormai sua stabile residenza, a frequenti puntate in Europa per impegni cinematografici ancora di alto livello (*Le carrosse d'or*, 1953, in Italia, *Le testament du Docteur Cordelier*, 1959, in Francia, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1961, in Francia). La sua carriera si chiuse a metà degli anni sessanta con un *Le petit théâtre de J. R.* commissionatogli dalla RAI-TV. Da allora si ritirò definitivamente nella sua casa di Beverly Hills, dove si è spento dopo una lunga malattia.

Sarebbe impossibile, e derisorio, tentare una valutazione della personalità di J. R. nelle poche righe consentite dal carattere di questa rubrica; un saggio di ampia dimensione potrà essere uno dei nostri impegni futuri. A R. dedichiamo comunque un breve profilo a pag. 98 di questo fascicolo, come integrazione ai succinti dati biografici riportati qui sopra.

WILLIAM GARGAN

Morto negli Stati Uniti il 16 febbraio all'età di 73 anni. Già attore di teatro, aveva esordito sugli schermi nel 1932 in *Rain* di L. Milestone. Negli anni successivi fu talvolta protagonista, soprattutto in commedie brillanti, ma piú spesso gli vennero affidati ruoli secondari di vario genere, cui seppe dare buon risalto e accattivante comunicativa. Lavorò con C. B. De Mille (*Four Frightened People*, 1934), con M. Curtiz (*Black Fury*, 1935), con F. Lang (*You Only Live Once*, 1937), con V. Minnelli (*Meet Me in St. Louis*, 1944), con E. Dmytryk (*Till the End of Time*, 1946) e molti altri: una carriera intensa, un centinaio di film, uno standard interpretativo costante. Si era messo a riposo nel 1960.

JOHN F. SEITZ

Morto a Hollywood il 27 febbraio a 97 anni di età. Nel cinema degli anni '10, vi rimase fino al 1960 quando, poco meno che ottantenne, diresse la fotografia del suo quasi trecentesimo film. Appartiene dunque al novero dei pionieri del cinema americano, e fu tra i suoi operatori piú famosi. Da Rudy Valentino a Ramon Novarro, da Alice Terry a Marion Davies, da Billie Dove a Joan Bennett, da Janet Gaynor a Shirley Temple, da Wallace Beery a Ray Milland, da Barbara Stanwyck ad Alan Ladd, decine e decine di divi hollywoodiani furono valorizzati e talvolta "creati" dalla sapiente fotografia di questo tecnico eccezionale. Quanto ai registi, i piú noti tra quelli che si avvalsero con frequenza della sua collaborazione furono Rex Ingram, Frank Lloyd, Henry King, Sam Wood, Richard Thorpe, Frank Tuttle, Billy Wilder, oltre al suo fratello maggiore George B. Seitz. Non vinse mai un Oscar; ma ne avrebbe meritato piú di uno. Negli ultimi anni della sua vita aveva brevettato numerose apparecchiature di ripresa cinematografica.

LOUISE LAGRANGE

Morta a Parigi in un imprecisato giorno di febbraio, all'età di 80 anni. Nel cinema fin dai primi anni dieci, in parti di ragazzina, poi protagonista e, piú spesso, comprimaria in numerosi film sia in Francia che negli Stati Uniti. Una carriera lunga — arrivò alle soglie degli anni cinquanta — ed intensa ma non troppo rimarchevole. Seconda moglie di Maurice Tourneur, non fu mai diretta dal marito.

PRIMAVISIONE

Film usciti a Roma dal 1° gennaio al 28 febbraio 1979

a cura di **Franco Mariotti**

Alfa Omega - Il principio della fine — v. **Final Programme, The**

Amici del drago, Gli — v. **Death Dimension**

Amo, non amo — r., s.; Armenia Balducci - **sc.:** A. Balducci, Ennio De Concini — **ad., d.:** Annabella Cerliani - **f.** (Technicolor): Carlo di Palma - **scg.:** Maria Paola Maino - **mo.:** Amedeo Salfa - **m.:** Goblin, Franco Bixio - **int.:** Jacqueline Bisset (Luisa), Maximilian Schell (Giovanni), Terence Stamp (Enrico), Monica Guerritore (Giulia), Gian Luca Venantini (Luca), Pietro Bindi, Birgit Hamer - **p.:** Valerio De Paolis, Gianni Bozzacchi per Compagnia Europea Cinematografica - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Titanus - **dr.:** 100'.

Amour violé, (L'amour violé) — **r., s., sc.:** Yannick Bellon - **f.** (Eastmancolor): Georges Barsky, Pierre William Glenn - **mo.:** Jeannine See - **m.:** Abraham Sedefian - **so.:** Guillaume Sciama, Philippe Lemenuel - **int.:** Nathalie Nelle (Nicole), Alain Fourès (Jacques), Michèle Simonnet (Catherine), Pierre Arditi (Julien), Daniel Auteuil (Daniel), Bernard Granger (Patrick), Alain Marcel (Jean-Louis), Gilles Tamitz (René), Tatiana Moukhine (la madre di Nicole), Lucienne Hamon (il giudice istruttore), Guylène Péan (l'avvocato di Nicole), Marianne Epin (la moglie di Patrick), François Lalande (il malato), Marco Perrin (il padre di Jean-Louis), Andrée Damant (la madre di Jean-Louis), Kieki (la moglie del malato) - **dp.:** Jacquelin Doye - **p.:** Films de l'Equinoxe-MK2 Production-Films du Dragon - **o.:** Francia, 1977 - **di.:** Cidif-Cad - **dr.:** 110'.

V. recensione di Stefano Masi in questo fascicolo a p. 104.

Arriva un cavaliere libero e selvaggio — v. **Comes a Horseman**

Ashanti (Ashanti) — **r.:** Richard Fleischer - **asr.:** Tony Brandt, Alan Elledge - **s.:** basato sul romanzo « Ebano » di Alberto Vasquez-Figueroa - **sc.:** Stephen Geller - **f.** (Panavision, Technicolor): Aldo Tonti - **scg.:** Mario Chiari, Aurelio Crugnola, Kuli Sander - **c.:** Annalisa Masalli - **mo.:** Ernest Walter - **m.:** Michael Melvoin - **ca.:** « Don't Lose the Feeling » di M. Melvoin e Don Black, eseguita da Jimmy Chambers - **so.:** David Hildyard - **coordinatore acrobazie:** Sergio Testori, Paul Weston - **int.:** Michael Caine (Dr. David Linderby), Omar Sharif (Principe Hassan), Peter Ustinov (Suleiman), Rex Harrison (Brian Walker), Beverly Johnson (Dr. Anansa Linderby), Kabir Bedi (Malik), William Holden (Jim Sandell), Zia

Mohyeddin (Damil), Winston Nitshona (Ansok), Tariq Yunus (Faid), Tyrone Jackson (Dongoro), Akosua Busia (la ragazza senussa), Jean-Luc Bideau (Marcel), Olu Jacobs (il commissario Batak), Johnny Sekka (il capitan Bradford), Marne Maitland (Capo Touareg), Eric Pohlmann (Zeda El-Kabir), Harry Araten (il compatore di schiavi), Jack Cohen, Jay Koller, Enzo Patti, Ori Levi - **pe.**: Luciano Sacripanti - **p.**: Georges-Alain Vuille per Beverly Films - **pa.**: John C. Vuille - **o.**: Svizzera, 1979 - **di.**: Ceiad Columbia - **dr.**: 118'.

Bloodbrothers (Una strada chiamata domani) — **r.**: Robert Mulligan - **asr.**: Howard Roessel, Robert Hargrove - **s.**: basato sul romanzo « Fratelli di sangue » di Richard Price - **sc.**: Walter Newman - **f.** (Technicolor): Robert Surtees - **scg.**: Gene Callahan, Jeff Goldstein - **arr.**: Lee Poll - **c.**: Joanne Haas, Robert Harris jr. - **mo.**: Sheldon Kahn - **m.**: Elmer Bernstein - **so.**: Charles Knight - **int.**: Paul Sorvino (Louis De Coco, conosciuto come « Chubby »), Tony Lo Bianco (Tommy De Coco), Richard Gere (Thomas De Coco jr., conosciuto come « Stony »), Lelia Goldoni (Maria De Coco), Yvonne Wilder (Phyllis De Coco), Kenneth McMillan (Banion), Floyd Levine (Dr. Harris), Marilu Henner (Annette), Michael Hershewe (Albert De Coco, conosciuto come « Tiger »), Kristine DeBell (Cheri), Paulene Myers (signora Pitt), Gloria Le Roy (Sylvia), Bruce French (Paulie Banion), Peter Lacangelo (Malfie), Kim Milford (Butler), Robert Englund (Mott), Raymond Singer (Jackie), Lila Teigh (la madre di Jackie), Eddie Jones (Blackie), Danny Aiello (Artie), Brian Dean (Brian), Randy Jurgensen (Randy), Ron McLarty (Mac), David Berman (Dave), Bob Costanzo (Vic), Ed Owens (Stan), Tom Signorelli (Sig), Kennedy Gordy (Tyrone), Jeffrey Jacquet (Derek), Damu King (Chili Mac), Carl Dubliclay (il tassista), Jon Cutler, James Lashly, Donald Schettino, Vaughn Dimoff, Koko Tani, Frank Bongiorno, Karen Ciral, Tamara Barkley, Pam Bebermeyer, Janet Coleman, J.P. Finnegan, Bob Harcum, David Dozer, Charles Guardino, John Furlong, Chuck Bergansky, Shay Duffin, Edward Levy - **dp.**: John Coonan, Tony Cerbone, Sheridan Reid - **p.**: Stephen Friedman per Kings Road Productions-Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: P.I.C. - **dr.**: 120'.

[Bruce Lee l'indistruttibile] — **r.**: Puo Chong Jan - **f.**: (Colore) - **int.**: Bruce Lee, Jin Chee Ju, Doo Wu Shing, Lui Shen, Lei Wan Min, Ior Jae Sin, Tai Yee - **p.**: Star Light - **o.**: Hong Kong, 1978 - **di.**: Eurocop - **dr.**: 91'.

Cacciatore, Il — v. **Deer Hunter, The**

Carapate, La (La svignata) — Gérard Oury - **s., sc.**: G. Oury, Danièle Thompson - **f.** (Eastmancolor): Edmond Séchan - **scg.**: Jean André, Georges Glon - **arr.**: Jean Musy - **mo.**: Albert Jurgenson - **m.**: Philippe Gérard - **so.**: Jacques Maimont - **acrobati:** Rémy Julienne, Claude Carliez - **int.**: Pierre Richard (Jean-Philippe Duroc), Victor Lanoux (Martial Gaulard), Raymond Bussières (Marcel Duroc), Jean-Pierre Darras (Jacques Panivaux), Yvonne Gaudeau (Gisèle Panivaux), Claire Richard (Blanche Hirondelle), Jacques Frantz (il commissario Rocheteau), Blanche Ravallec (Marguerite), Claude Brosset (Gustave), Bernard Granger (Jeannot), Bruno Balp (Gaston Buteau), Janine Sauchon (Josette Buteau), Christian Bouillette (il custode), Alain Doutey (l'ispettore), Jean-Pierre Coquelin (il brigadiere), Henri Poirier (l'altro brigadiere), Clément Michu (il gendarme), Adrien Cayla-Legrand (il generale de Gaulle), Christian Brincourt (se stesso), Robert Dalban (il proprietario del caffé), Katia Tchenko - **dp.**: Robert Sussfeld, Marc Goldstaub - **p.**: Gaumont International - **o.**: Francia, 1978 - **di.**: Cineriz - **dr.**: 105'.

Christ s'est arrêté à Eboli, Le — v. **Cristo si è fermato a Eboli**

Ciao America! — v. **Greetings**

Ciao Nì! — **r.**: Paolo Poeti - **s.**: Renato Zero, P. Poeti - **sc.**: Giorgio Basile - **f.** (Telecolor): Sergio Salvati - **scg.**: Umberto Bertacca - **mo.**: Ornella Micheli - **m.**: Massimo Buzzi, Mario Scotti, A. Centofanti, P. Pintucci e G. Podestà - **int.**: R. Zero (R. Zero), Enzo Rinaldi (Super Io), Nerina Montagnani (Zucchero), Carlo Monni (Dollaro), Franco Garofalo (lo scienziato), Victoria Zinny (la suora), Guerrino Cervello (Mignolo), Elio Bertolotti (il padre di Renato),

Rina Di Lernia (la madre di Renato), Marco Girondino (Renato bambino), Paolo Rivesti (il sergente), Mauro Vestri (il giornalista) - **p.:** Rizzoli Film - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 92'.

Collo d'acciaio — v. **Hooper**

Comes a Horseman (Arriva un cavaliere libero e selvaggio) — **r.:** Alan J. Pakula - **asr.:** Paul Helmick, Albert Shapiro - **s., sc.:** Dennis Lynton Clark - **f.** (Panavision, Technicolor): Gordon Willis - **efs.:** Optical House - **scg.:** George Jenkins, James Murakami - **arr.:** Arthur Jeph Parker - **c.:** Luster Bayless, Michael Harte, Francine Jamison - **mo.:** Marion Rothman - **m., dm.:** Michael Small - **orch.:** Jack Hayes - **coordinatore acrobazie:** Walter Scott - **acrobati:** James Sheppard, H.P. Evetts, Sammy Thurman, Bill Burton, Tee White, Daniel Costa, Donna Garrett, R.L. Tolbert - **int.:** James Caan (Frank Athearn), Jane Fonda (Ella Connors), Jason Robards (Jacob « J.W. » Ewing), George Grizzard (Neil Atkinson), Richard Farnsworth (Dodger), Jim Davis (Julie Blocker), Mark Harmon (Billy Joe Meynert), Macon McCalman (Virgil Hoverton), Basil Hoffman (George Bascomb), James Kline (Ralph Cole), James Keach (Emil Kroegh), Clifford A. Pellow (il compratore di bestiame) - **dp.:** James D. Brubaker - **pe.:** Robert Chartoff, Irwin Winkler, Hal W. Polaire - **p.:** Gene Kirkwood per United Artists-R. Chartoff-I. Winkler Production - **pa.:** Ronald Caan - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** United Artists - **dr.:** 120'.

V. recensione di Enrico Magrelli in questo fascicolo a p. 106.

Commissario Verrazzano, Il — r.: Franco Prosperi - **s.:** Franco Cifferi - **sc.:** Franco Bottari - **f.** (Colore): Cristiano Pogany - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Lino Corsetti - **int.:** Luc Merenda (il commissario Verrazzano), Janet Agren (Giulia Medici), Gloria Pindemonte (Cora), Giacomo Rizzo (Baldelli), Luciana Paluzzi (Rosy), Maria Baxa (Giorgia), Isarco Ravaioli (Alberto Dolci, detto il Barone), Daniele Dublino, Patrizia Gori - **p.:** Pino Buricchi per Holiday Cinematografica - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Nucleo-Star - **dr.:** 95'.

Corsa sul prato, Una — v. **International Velvet**

Cristo si è fermato a Eboli / Le Christ s'est arrêté à Eboli — r.: Francesca Rosi - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Carlo Levi - **sc.:** F. Rosi, Tonino Guerra, Raffaele La Capria - **f.** (Technospes): Pasqualino De Santis - **scg.:** Andrea Crisanti - **c.:** Enrico Sabbatini - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Piero Piccioni - **ca.:** « Giovinezza » di Gotta e Blanc; « Lacrime napoletane » di Bovio e Bongiovanni; « 'A canzone e' Napule » di Bovio e De Curtis; « Maara ca Pittia Caco Luppina » di anonimo; « Funiculì Funicolà » di Denza e Turco; cantate da Muzzi Loffredo - **so.:** Mario Bramonti, Gianni D'Amico - **int.:** Gian Maria Volonté (Carlo Levi), Paolo Bonacelli (il Podestà Don Luigino), Alain Cuny (il barone Rotunno), ea Massari (Luisa Levi), Irene Papas (Giulia), François Simon (Don Trajellà), Luigi Infantino (l'autista « Faccia Lorda »), Accursio Di Leo (il falegname), Francesco Callari (dottor Gibilisco), Vincenzo Vitale (dottor Milillo), Antonio Allocca (Don Cosimino), Vincenzo Licata (l'italo-americano che parte), Muzzi Loffredo (la bella mafiosa siciliana), Lidia Bavusi (la vedova), Francesco Capotorto (l'esiliato politico), Maria Antonia Capotorto (Donna Caterina), Antonio Jodice (il carabiniere), Paolo Di Sabato (l'italo-americano), Tommaso Polgar (« Sanaporcelle »), Francesco Palumbo (il parrucchiere), Frank Raviele (il brigadiere dei carabinieri), Carmelo Lauria (Carmelo), Giacomo Giardino (il becchino), Giuseppe Persia (l'esattore delle imposte), Stavros Tornes (il segretario municipale), Rocco Sisto (il contadino con la capra), Francesca Massaro (la contadina con la gallina), Felice Carlucci, Vito Caraccia, Pietro Peragine, Francesco Laruccia, Antonio Di Leva (altri italo-americani) - **dp.:** Alessandro Von Normann - **p.:** Franco Cristaldi e Nicola Carraro per Vides Cinematografica-Rai Radiotelevisione Italiana (Roma)/ Action Film-Gaumont, Parigi - **pa.:** Yves Gasser, Yves Peyrot - **o.:** Italia-Francia, 1979 - **di.:** Titanus - **dr.:** 150'.

Dagger of the Mind (Scacco matto a Scotland Yard) - **r.:** Richard Quine - **s.:** basato sul personaggio del tenente Colombo creato da Richard Levinson e William Link - **sc.:** Dick De Benedictus - **f.** (Technicolor): Harry Wolf, Geoffrey

Unsworth - **mo.**: Ronald Lavine - **m.**: Henry Mancini - **int.**: Peter Falk (tenente Colombo), Richard Basehart (Nicholas Fray), Honor Blackman (Lillian Stanhope), John Willimas, Bernard Fox, Wilfred Hyde-White, Veronica Anderson, John Orchard - **p.**: Dean Hargrove per Nbc-CMs - **o.**: Richard Quine - **di.**: P.E.C. - **dr.**: 98'.

Death Dimension (Gli amici del Drago) - **r.**: Al Adamson - **s., sc.**: Harry Hope - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Gary Graver - **mo.**: Dan Seeger - **m.**: Chuck Ransdell - **int.**: Jim Kelly (ten. Ash), Harold Sakata (Pig), George Lazenby (cap. Gallagher), Myr n Bruce Lee (Li), Path Mackenzie (Felicia), Aldo Ray (Verde), Bob Minor, April Sommers, Terry Moore - **p.**: H. Hope per H. Hope Production - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: PBC-DRAI - **dr.**: 89'.

Deer Hunter, The (Il cacciatore) — **r.**: Michael Cimino - **o.**: U.SA., 1978 - **di.**: Titanus - **dr.**: 183'.

V. recensione di Ernesto G. Laura in questo fascicolo a p. 107 e altri dati (Berlino '79) a p. 87.

Donna semplice, Una — v. **Histoire simple, Une**

Due pezzi di pane — **r.**: Sergio Citti - **asr.**: Umberto Angelucci - **s.**: S. Citti - Giulio Paradisi - **f.** (Colore): Giuseppe Ruzzolini - **scg.**: Luciano Ricceri - **c.**: Mario Ambrosino - **mo.**: Nino Baragli - **m.**: Alessandro Alessandroni - **so.**: Massimo Jaboni - **int.**: Vittorio Gassman (Pippo Mifà), Philippe Noiret (Peppe Dorè), Luigi Proietti (l'oste/Destino), Paolo Volponi (il giudice), Anna Melato (Lucia), Alessandro La Torre (Piripicchio) - **dp.**: Paolo Vandini - **p.**: Gianfranco Piccioli, Mauro Berardi per Parva Cinematografica - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: United Artists - **dr.**: 110'.

Dynasty (Dynasty - L'urlo della tigre dei Ming) - **r.**: Mei Chung Chang - **f.** (Technicolor, Super 3D): Zon Su Chang - **int.**: Bobby Ming, Pai Ying, Lin Ta Shing - **p.**: Frank Wong per Eastern Media Productions - **o.**: Hong Kong, 1977 - **di.**: Regionale-Star - **dr.**: 94'.

Evase, Le - Storie di sesso e di violenza — **r.**: Conrad Brueghel [Giovanni Brusatori] - **s., sc.**: Giovanni Brusatori, Bruno Fontana - **f.** (Colore): Nino Celeste - **scg.**: Pierdante Longanesi - **mo.**: Pier Luigi Leonardi - **m.**: Pippo Caruso - **int.**: Lilli Carati (Monica Hadler), Ines Pellegrini (Terry) Keer [Ulla Kerowa] (Diana Bruni), Filippo Degara, Franco Ferrer, Patrizia Funari, Ada Pometti, Marina D'Aunia, Artemia Terenziani, Angela Doria - **p.**: Aldo Maglietti, B. Fontana per Cinema 13, Soc. Cooperativa - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Cinedaf-Medusa Distribuzione - **dr.**: 95'.

Fairy Tales (Pornorella) — **r.**: Herry Tampa - **asr.**: Harry Arends - **s., sc.**: Frank Ray Perilli, Frances Schacht - **f.** (Metrocolor): Daniel Pearl - **scg.**: Jeremy Mitford, George Gizienski - **arr.**: Amanda Flick - **c.**: Christine Boyar - **cor.**: Fred Deni - **mo.**: Laurence Jacobs - **m., dr.**: Andrew Belling - **int.**: Don Sparks (il principe), Sy Richardson (Sirus), Professor Irwin Corey (Dr. Eyes), Brenda Fogarty (Gussie Gander), Robert Staats (il portiere/Tommy Tucker), Martha Reeves (la zia La Voh), Nai Bonet (Scheherazade), Robert Harris (Dr. Ears), Simmy Bow (Dr. Mistachio), Frank Ray Perilli (il barone), Andelo Rossitto (Otto), Jeff Douchette (Jack), Lindsay Freeman (Jill), Lee Arries, Angela Aames, Anne Gaybis, Bob Leslie, Linnea Quigley, Fred Deni, Moose Carlson, Idy Tripodi, Michael Hardin, Sherry Bragg, Melinda Utal, Joey Camen, Mariwin Roberts, Marita Ditmar, Evelyn Guerrero, James Waldman - **dp.**: Frederic Shore - **p.**: Charles Band per Ch. Band Productions - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: Regionale - **dr.**: 77'.

Fella (Pornoexibition) — **r.**: Francis Leroi - **s., sc.**: Vincent Saint-Ouen - **f.** (Colore): François About - **mo.**: Marc Cave - **m.**: Pourret-Darras - **int.**: Nadja Santos (Fella Bourdini), Thierry de Brem (Thomas Bourdini), France Lomay (Charlotte Pouret), Max Douchin (Guillaume Pouret), Théo (Jérôme de Montalivault), Dominique St. Clair (Véronique), Richard Wade (Vladimir Krienko), Gérard Vernier (l'ispettore), Roland Malet (il gendarme) - **dp.**: Dominique Brovski - **p.**: Paris Zurich Films - **o.**: Francia, 1977 - **di.**: Cinepatrizia - **dr.**: 79'.

Final Programme, The (Alfa Omega - Il principio della fine) — **r.:** Robert Fuest - **asr.:** Ted Lewis - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Michael Moorcock - **sc.:** R. Fuest - **f.** (Technicolor): Norman Warwick - **scg.:** R. Fuest, Phillip Harrison - **mo.:** Barrie Vince - **m.:** Paul Beaver, Bernard Krause - **so.:** Brian Simmons - **int.:** Jon Finch (Jerry Cornelius), Jenny Runacre (signorina Brunner), Sterling Hayden (Maj Wrongway Lindbergh), Harry Andrews (John), Hugh Griffith (Prof. Hira), Julie Ege (signorina Dazzle), Patrick Magee (Dr. Baxter), Graham Crowden (Dr. Smiles), George Coulouris (Dr. Powys), Basil Henson (Dr. Lucas), Derrick O'Connor (Frank), Gilles Millinaire (Dimitri), Ronald Lacey (Shades), Sandy Ratcliffe (Jenny), Sarah Douglas (Catherine), Dolores Del Mar (Fortune Teller), Sandra Dickinson (la cameriera), Mary McLeod - **pe.:** Roy Baird, David Puttnam - **p.:** John Goldstone, Sandy Lieberson per Goodtimes Enterprises-Gladiole Films - **o.:** Gran Bretagna, 1973 - **di.:** Gold Film - **dr.:** 90'.

Gelobt sei, was hart macht (I giochi olimpici del sesso) — **r.:** Rolf Thiele - **s., sc.:** Willibald Eser, Friedhelm Lehmann, R. Thiele - **f.** (Eastmancolor): Michael Marszalek - **m.:** Bernd Kampka - **int.:** Sybill Danning, Eva Garden, Bianca Herr, Thomas Danneberg, Margot Wahl, F. Lehmann, Erich Schwarz, Georg Tryphon, Eric Vaessen, Helmut Heyne, B. Kampka, Otto Heuer, Richard Haller, Frank Walten, Peter Koslowski - **p.:** Telecine Film-Adloff Film - **o.:** Germania Occ., 1972 - **di.:** P.B.C. - **dr.:** 80'.

Giocattolo, Il — **r.:** Giuliano Montaldo - **asr.:** Fabrizio Sergenti Castellani, Vera Manfredi, G. Montaldo - **f.** (Technospes): Ennio Guarnieri - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **arr.:** Bruno Cesari - **c.:** Franco Carretti - **mo.:** Nino Baragli - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Nino Manfredi (rag. Vittorio Barletta), Marlène Jobert (Ada, sua moglie), Arnoldo Foà (Nicola Griffo), Olga Karlatos (Laura Griffo), Pamela Villoresi (Patrizia Griffo), Vittorio Mezzogiorno (Sauro), Carlo Bagno (un secondino), Luciano Catenacci (un gorilla di Griffo), Mario Brega (un rapinatore), Renato Scarpa, Nanni Massa, Ro Mercenaro, Franco Bizzoccoli, Arnaldo Ninchi - **p.:** Claudio Mancini, Fulvio Morsella per Rafran Cinematografica-Alex Cinematografica - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Titanus - **dr.:** 118'.

Giochi olimpici del sesso, I - v. **Gelobt sei, was hart macht**

Gioco della mela, Il — v. **Hra o jablko**

Greetings (Ciao America!) — **r.:** Brian De Palma - **s., sc.:** Charles Hirsch, B. De Palma - **f.** (Eastmancolor): Robert Fiore - **mo.:** B. De Palma - **m., ca.:** « The Chrildren of Paradise », eseguita dagli autori - **so.:** Charles Pitts, Jeffrey Lesser - **int.:** Jonathan Warden (Paul Shaw), Robert De Niro (Jon Rubin), Gerritt Graham (loyd Clay), Megan McCormick (Marina), Ashley Oliver (la segretaria), Cynthia Peltz (la divorziata), Ruth Alda Linda), Carol Patton (la bionda al party nel Park), Richard Hamilton (l'artista pop), Bettina Kugel (Tina), Jack Cowley (il fotografo), Jane Lee Salmons (la modella), Peter Maloney (Earl Roberts), M. Dobish (l'operatore TV), Sara-Jo Edlin (la ninfomane), Roz Kelly (un altro fotografo), Tisa Chiang (la ragazza vietnamita), Ashley Oliver, Melvin Margulies, Ted Lescault, Mona Feit, Richard Landis, Allen Garfield, Ray Tuttle - **p.:** Charles Hirsch per West End Films - **o.:** U.S.A., 1968 - **di.:** Impegno-Reak - **dr.:** 85'.

V. recensione di Stefano Masi in questo fascicolo a p. 110.

Griechische Feigen (La porno villeggiante) — **r.:** Siggi Götz - **asr.:** Carl Schenkel - **s., sc.:** Patrizia Piccardi - **d.:** Christian Dura - **f.** (Eastmancolor): Heinz Hölscher - **scg., c.:** Rolf Albrecht - **mo.:** Eva Zeyn, Mimi Werkmann - **m.:** Gerhard Heinz - **int.:** Betty Vergès (Patricia), Claus A. Richt (Tom), Olivia Pascal (la modella), Wolf Goldan, Walter Kraus, Karlheinz Maslo, Corinne, Sabi Dorr, Eric Wedekind, Milda Jansen, Sylvia Fröhlich, Udo Kier, Rüttger Hauer, Georges Mihles, Rit Rex, Henry Heller - **dp.:** Erich Tomek - **p.:** Lisa Film - **o.:** Germania Occ., 1977 - **di.:** Flora - **dr.:** 88'.

Heidi torna a casa — v. **Heidi und Peter**

Heidi und Peter (Heidi torna casa) — **r.:** Franz Schnyder - **s.:** basato sul ro-

manzo di Johanna Spyri - **sc.**: Richard Schweizer - **f.** (Eastmancolor): Emil Berna - **scg.**: Max Röthlisberger - **mo.**: Herman Haller - **m.**: Robert Blum - **so.**: Rolf Epstein - **int.**: Elisabeth Sigmund (Heidi), Thomas Klameth (Peter), Emil Hegatschweiler (l'insegnante), Isa Guenther (Clara Sesemann), Willy Birgel (signor Sesemann), Anita Mey (signorina Rottenmeier), Theo Lingen (Sebastian), Heinrich Gretler - **p.**: Lazar Wechsler per Praesens-Film - **o.**: Svizzera, 1955 - **di.**: Panam-Drai - **dr.**: 89'.

Histoire simple, Une (Una donna semplice) — **r.**: Claude Sautet - **s., sc.**: Jean-Loup Dabadie, C. Sautet - **d.**: J.-L. Dabadie - **f.** (Eastmancolor): Jean Boffety - **scg.**: Georges Lévy - **c.**: Corinne Jory - **mo.**: Jacqueline Thiedot - **m.**: Philippe Sarde - **so.**: Pierre Lenoir - **int.**: Romy Schneider (Marie), Bruno Cremer (Georges), Claude Brasseur (Serge), Arlette Bonnard (Gabrielle), Roger Pigaut (Jérôme), Sophie Daumier (Esther), Eva Darlan (Anna), Francine Bergé (Francine), Madeleine Robinson (la madre di Marie), Jacques Sereys (Charles), Jean-François Garreaud (Christian), Yves Knapp (Martin), Nicolas Sempe (Maurice), Vera Schroeder (Françoise), Xavier Gélin (Denisold), Jean Deschamps (Chenal), Nadine Alari (la dottoressa), Blanche Ravallec (Maggy), Patricia Francis (la cassiera), Pierre Forget (il delegato sindacale), Peter Semler (Patrick), Michel Debost (Michel) - **dp.**: Michel Choquet - **p.**: Alain Sarde per Sara Film - Renn Productions-FR3, Parigi/Rialto Films, Berlino - **o.**: Francia-Germania occ., 1978 - **di.**: PAC-D.I.F. - **dr.**: 100'.

V. recensione di Nedo Ivaldi in questo fascicolo a p. 114.

Hooper (Collo d'acciaio) — **r.**: Hal Needham - **asr.**: David Hamburger, Bill Scott - **s.**: Walt Green, Walter S. Herndon - **sc.**: Thomas Rickman, Bill Kerby - **f.** (Metrocolor): Bobby Byrne **scg.**: Hulyard Brown - **arr.**: Ira Bates - **c.**: Norman Salling - **mo.**: Donn Cambern - **m.**: Bill Justis - **orch.**: David H. Davis, Sid Feller, B. Justis, Jack L. Martin - **ca.**: « A Player, A Pawn, A Hero, A King », eseguita da Tammy Wynette; « Hooper » di Bent Myggen, eseguita dall'autore - **coordinatore acrobazie:** Bobby Bass - **acrobati:** Carter Alsop, A.J. Bakunas, Jerry Barrett, Pam Bebermeyer, Janet Brady, Greg Brickman, Alex Brown, Blair Burrows, Bill Burton, Gary Combs, Gilbert Combs, Jim Connors, Evelyn Cuffee, Jade David, Sam Davis, Patti Elder, Tom Elliott, David Ellis, Gary Epper, Tony Epper, John Scobar, Lawrence E. Fatino, Mickey Gilbert, Len Glascow, Don Fox Green, Stefan Gudju, Clifford Happy, Fred Hice, Buddy Joe Hooker, Hank Hooker, Hugh Hooker, Tom Huff, Louise Johnson, Harold Jones, Ed Lang, Thomas Lee Lupo, Sam Melville, Ace Moore, Bennie Moore, Dave Mungenast, Mike McGaughy, Gary McLarty, Bonnie McPherson, Alan Oliney, Bob Orrison, Reg Parton, Regina Parton, Mary Peters, Sorin Pricopie, J.N. Roberts, R.A. Rondell jr., Reid Rondell, Ronnie Rondell, Tim Rossovich, Fred Scheiwiller, Chuck Tamburro, Sammy Thurman, Loyal Truesdale, Glenne R. Wilder, Walter Wyatt, ick Ziker - **int.**: Burt Reynolds (Sonny Hooper), Jan-Michael Michael Vincent (Ski), Sally Field (Gwen), Brian Keith (Jocko), John Marley (Max Berns), Robert Klein (Roger eal), James Best (Cully), Adam West (Adam), Alfie Wise (Tony), Terry Bradshaw (Sherman), Norm Grabowski (Hammerhead), George Furth (Bidwell), Jim Burk (Jimbo), on « Red » Barry (lo sceriffo), Princess O'Mahoney (Wanda), Robert Tessier (Amtrac), Richard Tyler (il medico), Tara Buckman (Debbie), Hal Floyd (Cliff), Kent Lane (Kent), Christa Linder (l'attrice), Kris Goddard (Joanie), Robert Hackman (Rick), John A. Marshall (Chuck), Laura Lizer Sommers (la barista), Peter Craig (Pete), Ray Bickel, Rex Benson, R.G. Allen, Mark Montgomery, Linda McClure (i membri dell'equipaggio) - **dp.**: Mel Dellar - **pe.**: Lawrence Gordon - **p.**: Hank Moonjean per Warner Bros-Burt Reynolds-Lawrence Gordon Production - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: P.I.C. - **dr.**: 88'.

Hra o jablko (Il gioco della mela) — **r.**: Věra Chytilová.

V. recensione di Virgilio Tosi in questo fascicolo a p. 115 e altri dati (Berlino '79) a p. 95.

Im Lauf der Zeit (Nel corso del tempo) — **r.**: Wim Wenders - **asr.**: Martin Hennig - **s., sc.**: W. Wenders - **f.** (Bianco e Nero): Robbie Müller, Martin Schäfer - **scg.**: Heidi Lüdi, Bernd Hirskorn - **mo.**: Peter Przygodda - **m.**: Axel Linstädt, eseguita

dall'Improved Sound Limited (Uli Ruppert, Rolf Gröschner, Johnny Fikert, A. Linstädt) e da Frank Baum e Ralph Nowy - **ca.**: « The More I See You » di Harry Warren, eseguita da Harry Montez; « Just Like Eddy » di Geoffrey Goddard, eseguita da Heinz; « King of the Road » di Roger Miller, eseguita dall'autore; « So Long » eseguita da Chrispian St. Peters - **so.**: Martin Müller - **int.**: Rudiger Vogler (Bruno Winter), Hanns Zischler (Robert Lander), Lisa Kreuzer (la cassiera), Rudolf Schündler (il padre di Roberto), Dietr Traier (il proprietario del garage), Franziska Stömmer (la proprietaria del cinema), Marquard Böhm (l'uomo che ha perso la moglie), Patrick Kreuzer (il ragazzo) - **dp.**: Heinz Badewitz - **pe.**: Michael Wiedemann - **p.**: W. Wenders per W. Wenders Produktion - **o.**: Germania Occ., 1976 - **di.**: Regionale - **dr.**: 176'.

V. recensione di Alessandro Bencivenni in questo fascicolo a p. 117.

Indagine su un delitto perfetto - **r.**: Aaron Leviathan [Giuseppe Rosati] - **s.**: basato sul romanzo « Infernale week-end a Cedak House » di G. Rosati e G. Pulieri - **sc.**: G. Rosati e G. Pulieri - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Jerry Delawaere [Giuseppe Bernardini] - **scg.**: Robert Frogs - **mo.**: Frank Robertson - **m.**: Carlo Savina - **int.**: Leonard Mann (Paul De Revere), Alida Valli (Lady Clementine, sua madre), Anthony Steel (Hawks, sovrintendente di Scotland Yard), Gloria Guida (Lady Glorya Boyd), Adolfo Celi (Sir Harold Boyd), Janet Agren (Alice), Joseph Cotten (Sir Artick Dandy), Franco Ressel (Philips), Paul Muller (Gibson, il maggiordomo), Anthony Freeman - **p.**: Ferruccio Mosca per David Film-C.L.C. (Cooperativa Lavoratori Cinematografici) - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Regionale - **dr.**: .

Ingorgo, L' - Una storia impossibile ... — **r.**: Luigi Comencini - **r. II unità:** Jean Luis Buñuel - **asr.**: Riccardo Tognazzi, Fabio Galimberti - **s.**: L. Comencini - **sc.**: L. Comencini, Ruggero Maccari, Bernardino Zapponi - **f.** (Colore): Ennio Guarnieri - **scg.**: Mario Chiari - **c.**: Paola Comencini - **mo.**: Nino Baragli - **m.**: Fiorenzo Carpi - **so.**: Claudio Maielli - **ca.**: « Il treno dei bambini » di F. Carpi e Gianni Rodari, cantata da Anna Melato; « La canzone dell'ingorgo » di F. Carpi e Massimo Patrizi, cantata da Giovannella Grifeo; « Momento 25bis canzone del male » di Mario Sofia - **int.**: Alberto Sordi (l'avvocato De Benedetti), Annie Girardot (Irene), Fernando Rey (Carlo), Patrick Dewaere (l'innamorato di Mara), Angela Molina (Martina), Harry Baer (Mario), Marcello Mastroianni (Marco Montefoschi), Stefania Sandrelli (Teresa), Ugo Tognazzi (il professore), Miou Miou (Angela), Gérard Depardieu (Franco), Orazio Orlando (Ferreri, il segretario di Benedetti), Giovannella Grifeo (Germana), Lino Murolo (Peppino Gargiulo), Ciccio Ingrassia (il moribondo), Francisco Algora (l'infermiere nell'autoambulanza), Ernst Hannewald (Stefano), Nando Orfei (l'autista di Montefoschi), Eleonora Comencini (la giovane ragazza nel taxi), Gianni Cavina (Pompeo, il marito di Teresa), José Sacristan (il prete), Marcello Fusco (il conducente del taxi), Mario Dardanelli (il collerico), Roberto Bonacini (il timido), Ester Carloni (la nonna napoletana), Antonietta Esposito (la madre napoletana), Mariano Vitale (Toto, il giovane napoletano), Susy Lover (Brigida, la bella sorella di Germana), Aldo Riva (Vittorio, il marito di Brigida), Giuseppe Cafarelli (l'autista dell'autoambulanza), Mickael Fridel (il fotografo), Ferdinando Murolo, Jose Prada, Jose Vivo, Francisco De Zurbano (i vitelloni), Solvi Stubing e Mariana Camara (le indossatrici), Daniela Igliozzi (la donna con il cane), Pierluigi D'Orazio e Pierardo Davini (gli agenti di polizia), Stefano Neri e Giuseppe Magdalone (i due giovani fascisti nella Range Rover), Daniela Gianfranchi-Bruni (la madre del fanciullo che dorme - **dp.**: Marcello Crescenzi - **p.**: Silvio e Anna Maria Clementelli per Clesi Cinematografica, Roma/Greenwich Film Production, Parigi/José Frade Producciones Cinemat., Madrid/Albatros Produktion, Monaco - **o.**: Italia-Francia-Spagna-Germania Occ., 1978 - **di.**: Titanus - **dr.**: 128'.

V. recensione di Massimo Mida in questo fascicolo a p. 120.

Insaciable (L'insaziabile) — **r., s., sc.**: Armando Bo - **f.** (Eastmancolor): Amerigo Hoss - **mo.**: Victor M. Villareal - **m.**: Ayala Morin - **int.**: Isabel Sarli (Carol), A. Bo (Albert Callaghan), Jorge Barreiro (Dr. Lewis), Horacio Bruno (El Correntino), Santiago Gomes Cou (Dr. Autunez), Mario Casado (Vincent), Claude Marting, Enrique Vargas, Olga Walk, Bijou Sarli, Nantlais Evans - **p.**: Sifa - **o.**: Argentina, 1976 - **di.**: Kent - **dr.**: 95'.

Insaziabile, L' — v. **Insaciable**

Insegnante viene a casa, L' — **r.**: Michele Massimo Tarantini - **s.**: Francesco Malizia, M.M. Tarantini, Luciano Martino - **sc.**: F. Malizia, Marino Onorati, M.M. Tarantini, Jean Louis - **f.** (Eastmancolor): Giancarlo Ferrando - **mo.**: Alberto Moriani - **m.**: Franco Campanino - **int.**: Edwige Fenech (Luisa De Dominicis), Renzo Montagnani (Ferdinando Bonci-Marinotti), Lino Banfi (Amedeo), Ria De Simone (signora Marinotti), Alvaro Vitali, Marco Gelardini, Carletto Sporito, Gisella Sofio, Clara Colosimo, Jacques Stany, Gianfranco Barra, Lucio Montanaro - **p.**: Devon Film-Medusa Distribuzione - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Medusa Distribuzione - **dr.**: 90'.

Insel der tausend Freuden (L'ultima isola del piacere) - **r.**: Hubert Frank - **s., sc.**: Jean-Jacques Duval - **f.** (Colore): Franz X. Lederle - **scg.**: Alain Dupont - **mo.**: H. Frank, Inge Taschner, nlge Moritz - **m.**: Gerhard Heinz - **int.**: Olivia Pascal (Sylvia), Philippe Garnier (Michael), Marine Mervil (Peggy), Lili Murati (Lady Henriette), Bea Fiedler, William Levine, Roger Clency, Benjamin Paul, Otto Murray, Scarlett Gunden - **dp.**: Otto W. Retzer - **pe.**: Erich Tomek - **p.**: Lisa Film - **o.**: Germania Occ., 1978 - **di.**: Regionale - **dr.**: 88'.

Interiors (Interiors) — **r.**: Woody Allen - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: United Artists - **dr.**: 91'.

V. recensione di Giannalberto Bendazzi in questo fascicolo a p. 122 e altri dati (San Sebastiano '78) in « Bianco e Nero », 1979, n. 1, p. 86.

International Velvet (Una corsa sul prato) — **r.**: Bryan Forbes - **asr.**: Philip Shaw, Peter Bennett, Jerry Shapiro, William Eustace - **s.**: basato sul romanzo « National Velvet » di Enid Bagnold - **sc.**: B. Forbes - **f.** (Metrocolor): Toni Imi, Edward R. Brown - **scg.**: Keith Wilson - **arr.**: Ian Whittaker - **c.**: John Furness - **mo.**: Timothy Gee - **m.**: Francis Lai - **arrang.**: Jean Musy - **so.**: Gus Lloyd - **consiglieri:** Com. John Oram, William C. Steinkraus, Marcia Williams - **coordinatore acrobazie:** Richard Graydon - **coordinatore corsa:** Raymond Brooks-Ward - **int.**: Tatum O'Neal (Sarah Brown), Christopher Plummer (John Seaton), Anthony Hopkins (Capitan Johnny Johnson), Nanette Newman (Velvet Brown), Peter Barkworth (il pilota), Dinsdale Landen (Signor Curtis), Sarah Bullen (Beth), Jeffrey Byron (Scott Saunders), Richard Warwick (Tim), Daniel Abineri (Wilson), Jason White (Roger), Martin Neil (Mike), Douglas Reith (Howard), Dennis Blanch (il poliziotto), Norman Wooland (il medico), Susan Jameson (l'intervistatrice TV), Brenda Cowling (Alice), James Smilie, David Tane (radiocronisti), Ronald Chenery (l'assistente di volo), Geoffrey Drew (il co-pilota), Stephanie Cole (la maestra), Margaret John (la direttrice della scuola), David Wilkinson (il giovane Wilson), Emma Forbes (la scolara), Paul Rosebury (Charlie), Chris Quentin (Lee), John May (Bernie), Marsha Fitzalan (fantino inglese), Susan Hamblett (Claire), Russell Lodge (Philip), Pam Rose (la cameriera), George Hillsden (l'attendente, Trevor Thomas (l'atleta negro), Jack Dearlove (l'ufficiale), Jean Lockhart (il giudice), Ernest Hare, Kenneth Benda (rapresentatori ufficiali), Alastair Martin Bird, Tad Coffin, Bruce Davidson, Tom Davies, Jan Gay, Tony Hill, Jane Holderness-Roddam, Virginia Holgate, Stephen Hoye, Angela Meade, Richard Meade, Gareth Milne, Roger Plowden, Michael Plumb, Peter Pacock, Suzanne Roquette, Julian Seaman, Georgina Simpson, Stewart Stevens, Nigel Tabor, Mary Ann Tausky, Diana Thorne, Nicholas Wilkinson e The Garth and South Berkshire Pony Club (i cavallerizzi), B. Forbes (l'annunciatore a Olympia) - **dp.**: Donald Toms, John Nicolella, John Downes, Lou Fusaro, Peter A. Runfolo - **p.**: B. Forbes per M.G.M. - **pa.**: John L. Harqgreaves - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **di.**: C.I.C. - **dr.**: 120'.

Isola degli uomini pesce, L' — **r.**: Sergio Martino - **asr.**: Massimo Manasse - **s.**: Cesare Frugoni, Luciano Martino - **sc.**: Sergio Donati, Cesare Frugoni, S. Martino - **f.** (Eastmancolor): Giancarlo Ferrando - **f. subaquea:** Gianlorenzo Battaglia, Daniele Nannuzzi - **scg.**: Massimo Antonello Geleng - **arr.**: Giacomo Calò Carducci - **c.**: Maria Rosaria Crimi - **t.**: Nilo Iacoponi, Manlio Rocchetti, Stefano Trani - **mo.**: Eugenio Alabisco - **m., dm.**: Luciano Michelini - **so.**: Roberto Petrozzi - **disegni uomini pesce:** M.A. Geleng - **int.**: Barbara Bach (Amanda Marvin), Claudio Cas-

sinelli (tenente Claude Rossi), Richard Johnson (Edmund Backham), Joseph Cotten (Prof. Ernest Marvin), Beryl Cunningham (Shakira), Franco Javarone, Roberto Posse, Giuseppe Castellano, Francesco Mazzieri - **dp.:** Marcello Tagliaferri - **p.:** L. Martino per Dania Film-Medusa Cinematografica - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Medusa Distribuzione - **dr.:** 100'.

Magic of Lassie, The (La piú bella avventura di Lassie) — **r.:** Don Chaffey - **asr.:** Don Torpin - **s.:** Richard M. Sherman, Robert B. Sherman - **sc.:** Jean Holloway, R.M. Sherman, R.B. Sherman - **f.** (Colore): Michael Margulies - **scg.:** George Troast - **arr.:** Carl Biddiscombe - **c.:** Ed Wynigear - **cor.:** Martin Allen - **mo.:** John C. Horger - **m.:** R.M. Sherman, R.B. Sherman - **dm.:** Irwin Kostal - **ca.:** « A Rose Is not a Rose » di R.M. Sherman, R.B. Sherman, cantata da Pat Boone e Alice Faye; « That Hometown Feeling », « Thanksgiving Prayer » di R.M. Sherman e R.B. Sherman, cantate da James Stewart; « When You're Loved », « There'll Be Other Friday Nights », « Brass Rings and Daydreams » di R.M. Sherman e R.B. Sherman, cantate da Debby Boone; « Travellin' Music » « Nobody's Property », « I Can't Goodbye », « Banjo Song » di R.M. Sherman e R.B. Sherman, cantate da The Mike Curb Congregation [Roger Jenkins jr., Maureen Smith, Nanci Bergman, Lynda Chase, Eddie D'Angelo, Mark McGee, Mary Bennett] - **so.:** Keith Wester, Ryder Sound Services - **ammaestratori Lassie:** Rudd Weatherwax, Sam Williamson, Robert Weatherwax - **int.:** Mickey Rooney (Gus), Pernel Roberts (Jamison), Stephanie Zimbalist (Kelly), Michael Sharrett (Chris), Alice Faye (Alice), James Stewart (Clovis Mitchell), Gene Ewans (lo sceriffo Andrews), Mike Mazurki (Apollo), Robert Lussier (Finch), Lane Davies (Allan Fogerty), William Flatley (il conducente del carro merci), James V. Reynolds (l'ufficiale Wilson), W.D. Goodman (Manuel), Hank Metheney (l'arbitro), Buck Young (l'annunciatore TV), Ed Vasgersian (Lee), Bob Cashell (Ed), Robin Cawiezell (la ragazza nel Casinò), Ralph Garret (l'accalappiacani), Pete Kellett (la guardia del corpo), Klause Hense (il pilota dell'elicottero), Carl Nielsen (Signor Kern), Regina Waldon (signora Kern), R. Jenkins jr., M. Smith, N. Bergman, L. Chase, E. D'Angelo, M. McGee e M. Bennett (The Mike Curb Congregation), Rayford Barnes, David Himes, Ron Honthaner, Gary Davis - **dp.:** Jack Sontag - **pe.:** Jack Wrather - **p.:** Bonita Granville Wrather, William Beaudine jr. per Lassie Production - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Happy-C.I.A.-STAR - **dr.:** 96'.

Massagesalon der jungen Mädchen (Salon Massage) — **r.:** Eberhard Schroeder - **s., sc.:** Werner P. Zibaso - **f.** (Colore): Hans Matula - **scg.:** Maleen Pacha - **mo.:** Hermann Haller - **m.:** Selected Sound Musikverl, Hans Martin Majewski & Co. Musikverlag - **int.:** Lukas Ammann (Per), Astrid Boner (Sonya), Elisabeth Volkmann, Felix Franchy, Mei Ling Chan, Steve Wyatt, Ingrid Steeger, Dagobert Walter, Josef Moosholzer, Maria Raaber (nell'edizione italiana invece appaiono i seguenti **int.:** Elisabetta Giorgi, Felice Franchi, Maria Berger, Astrid Baker, Leonard Mann) - **p.:** Transatlantic Film - **o.:** Germania Occ., 1972 - **di.:** Kent - **dr.:** 90'.

Nathalie rescapée de l'enfer (Perversion) — **r.:** James Gartner [Alan Garnier] - **s., sc.:** Mark Stern - **f.** (Eastmancolor): Alain Hardy - **m.:** Daniel White - **int.:** Jacqueline Laurent (Nathalie Baksova), Patricia Gori (Helga Hortz), Jack Taylor (tenente Erik Muller), Jacques Marbeuf (colonnello Gunther), Rudy Lenoir (generale Hartz), Johan Jef, Pamela Standford, Rod Baron, Richard Lemieuvre, Alban Ceray, Claudine Beccarie - **p.:** Eurociné-Les Films du Saphir - **o.:** Francia, 1977 - **di.:** Regionale - **dr.:** 105'.

Neapolitanische Geschwister/Nel regno di Napoli - **r.:** Werner Schroeter - **o.:** Germania Occ.-talia, 1978 - **di.:** P.B.C.-Drai - **dr.:** 107'.

V. altri dati (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 173.

Nel corso del tempo — v. **Im Lauf der Zeit**

Nel regno di Napoli — v. **Neapolitanische Geschwister**

Nosferatu-Phantom der Nacht/Nosferatu, fantôme de la nuit (Nosferatu, il prin-

cipe della notte) — **r.**: Werner Herzog - **o.**: Germania Occ.-Francia, 1979 - **di.**: 20th Century Fox - **dr.**: 98'.

V. recensione di Massimo Pepoli in questo fascicolo a p. 124, giudizio di Giovanni Spagnoletti (Berlino '79) a p. 72 e altri dati a p. 90.

Opening Night (La sera della prima) — **r.**: John Cassavetes - **o.**: U.S.A., 1977 - **di.**: Reak-Impegno - **dr.**: 144'.

V. recensione di Dante Cappelletti in questo fascicolo a p. 126, giudizio di Morando Morandini (Berlino '78) in « Bianco e Nero », 1978, n. 3, p. 96 e altri dati a p. 106.

Perversion — v. **Nathalie rescapé de l'enfer**

Piraña— v. **Piranha**

Piranha (Piraña) — **r.**: Joe Dante - **r. 2a unità:** Dick Lowry - **r. sequenze subacque:** Costa Mantis - **asr.**: Charles Eglee, Greg Gears - **s.**: Richard Robinson, John Sayles - **sc.**: J. Sayles - **f.** (Metrocolor): Jamie Anderson - **f. 2a unità:** M. Todd Henry - **efs.**: Peter Kuran, Bill Hedge, Rick Taylor - **disegni pirana:** Phil Tippett - **an.**: Adam Beckett - **e. Ottici:** Pat O'Neil - **e. meccanici:** Doug Barnett, Dave Morton - **scg.**: Bill Mellin, Kerry Mellin - **arr.**: Jeff Ayers - **mo.**: Mark Goldblatt, Joe Dante - **m.**: Pino Donaggio - **dm.**: Natale Massara - **so.**: Joel Goldsmith - **ess.**: Richard Anderson, Dave Yewdale, Terry Eckton - **coordinatore acrobazie:** Conrad Palmisano - **acrobati:** Roger Creed, Nick Palmisano, Bobby Sargent - **int.**: Bradford Dillman (Paul Grogan), Heather Menzies (Maggie McKeown), Kevin McCarthy (Dr. Robert Hoak), Keenan Wynn (Jack), Dick Miller (Buck Gardner), Barbara Steele (Dr. Mengers), Belinda Balaski (Betsy), Melody Thomas (Laura), Bruce Gordon (colonnello Waxman), Barry Brown (il soldato), Paul Bartel (Dumont), Shannon Collins (Suzie Grogan), Shawn Nelson (Whitney), Richard Deacon (Earl Lyon), Janie Squire (Barbara), Roger Richman (David), Bill Smillie (il carceriere), Guich Koock (l'addetto della TV), Jack Pauleson (il ragazzo in canoa), Eric Henshaw (il padre in canoa), Robert Vinson (un militare), Virginia Dunnam (una ragazza), Hill Farnsworth, Bruce Barbour, Robyn Ray, Mike Sullivan, Jack Cardwell - **dp.**: Tom Jacobson, Tom Hammel, Harry Wowchuk - **pe.**: Roger Corman, Jeff Schechtman - **p.**: Jon Davison, Chako Van Leeuwen per New World-Piranha Productions - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: United Artists - **dr.**: 95'.

Piú bella avventura di Lassie, La — v. **Magic of Lassie, The**

Poliziotto scomodo, Un — **r.**: Stelvio Massi - **asr.**: Danilo Massi - **s.**: D. Massi - **sc.**: Gino Capone, Teodoro Agrimi - **f.** (Gevacolor): Sergio Rubini - **scg.**: Franco Calabrese - **c.**: Andrea Zani - **mo.**: Mauro Bonanni - **m.** Stelvio Cipriani - **so.**: Luigi Salvatore - **int.**: Maurizio Merli (l'ispettore Franco Olmi), Olga Karlatos (Anna), Massimo Serato (Degan Sr.), Mario Feliciani (il questore), Mimmo Palmara, Marco Gelardini, Attilio Duse, Piero Gerlini, Maurizio Gueli, Mirella Frumenti, Luigi Casellato, Luciano Roffi, Alfredo Zamarion, Alice Gherardi, Alessandro Pogg, Sergio Mioni, Paola Maiolini, Franco Salamon - **dp.**: T. Agrimi - **p.**: Produzioni Atlas Consorziate - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: P.A.C. - **dr.**: 99'.

Pornoexibition — v. **Fella**

Pornorella — v. **Fairy Tales**

Porno villeggiante, La — v. **Griechische Feigen**

Prova d'orchestra — **r.**: Federico Fellini - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Gaumont - **dr.**: 70'.

V. altri dati (Berlino '79) in questo fascicolo a p. 91 e saggio di Ermanno Comuzio nel prossimo fascicolo di « Bianco e Nero » 1979, n. 4.

Salon Massage — v. **Massagesalon der junger Mädchen**

Scacco matto a Scotland Yard — v. **Dagger of the Mind**

Scontri stellari oltre la terza dimensione — v. **Starcrash**

Sera della prima, La — v. **Opening Night**

Sexual Student — v. **Student Body Associates**

Spider-Man Strikes Back (L'uomo ragno colpisce ancora) — **r.:** Ron Satlof - **asr.:** Leonard Bram, Gene Sultan - **s.:** basato sul personaggio di Steve Ditko e sui testi di Sal Lee - **sc.:** Robert Janes - **f.** (Eastmancolor): Jack Whitman - **scg.:** Bill McAllister - **arr.:** Ray Molyneaux - **escgs.:** Don Courtney - **c.:** Bernie Pollack, Anne Laune - **t.:** Tim McNally - **mo.:** David H. Newhouse, Erwin Dumbrille, Tom Fries - **m.:** Stu Phillips - **so.:** Robert Miller - **coordinatore acrobazie:** Fred Waugh - **int.:** Nicholas Hammond (Peter Parker), Robert F. Simon (J. Jonah Jameson), Michael Pataki (capitano Barbera), Chip Fields (Rita), Joanna Cameron (Gale Hoffman), Robert Alda (Sig. White), Randy Powell (Greg Barton), Sid Clute (l'ispettore Di Carlo), Herbert Braha (LeBeau), mil Farkas (Benson), Dick Kyker (Angel), Leigh Kavanaugh (Linda), Gino Ardito (l'assistente operatore), Steve Goodwins (l'operatore), Ron Hajek (il commesso), Kerrie Cullen (la ragazza), David Somerville e Gail Jensen (i cantanti), Barbara Sanders (la cameriera), Jerry Martin (il portiere), Bonnie Johns, George Barrows, Orin Kennedy, Barry Roberts, Walt Davis, Lawrence Casey, Simon Scott, Anne Bloom, Steven Anderson, Will Albert - **dp.:** O. Kennedy, William P. Owens - **pe.:** Charles Fries, Daniel R. Goodman, Malcolm Stuart - **p.:** Ron Satlof, Robert Janes per Ch. Fries Productions-Dan Goodman Productions-Danchuk - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 80'.

Starcrash (Scontri stellari oltre la terza dimensione) — **r.:** Lewis Coates [Luigi Cozzi] - **asr.:** Freddy Unger - **s., sc.:** L. Coates [L. Cozzi], Nat Wachsberger - **d.:** R.A. Dillon - **f.** (Metrocolor): Paul Beeson, Robert D'Ettorre, G. Girometti, G. Lanci - **efs.:** Studio Quattro, Armando Valcauda, Matteo Verzini - **e. elettronici:** Ron Hays - **e. meccanici:** Germano Natali - **scg.:** Aurelio Crugnolla - **mo.:** Sergio Montanari - **m., dm.:** John Barry - **so.:** Ted Rudloff, Howard Wollman, Donald Mitchell - **voce:** Hamilton Camp (Elle) - **int.:** Marjoe Gortner (Akton), Caroline Munro (Stella Star), Christopher Plummer (l'imperatore), David Hasselhoff (Simon), Robert Tessier (Thor), Joe Spinell (il conte Zarth Arn), Nadia Cassini (Corellia, Regina delle Amazzoni), Judd Hamilton (Elle/Jakta), Daniela Giordano - **p.:** Nat Wachsberger, Patrick Wachsberger per Columbia-American International Pictures - **o.:** U.S.A., 1979 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 118'.

Strada chiamata domani, Una — v. **Bloodbrothers**

Study Body Associates (Sexual Student) — **r.:** Gus Trikonis - **s., sc.:** Hubert Smith - **f.** (Colore): Gary Graver - **scg.:** Mike Bennet - **mo.:** Jerry Cohen - **m.:** Don Bagley, Steve Michaels - **int.:** Warren Stevens (Dr. Blalock), Jillian Kesner (Carrie), Janice Heiden (Chicago), June Fairchild (Mitzi), Peter Hooten (Carter), Alan McRae (John), David Ankrum (Le Roy), Judith Roberts signora Blalock), Vic Jolley (Vernon), Faith Barnhardt (Sharon), Holmes Osborne (Joe), Sanford Lee (Phil), Gary Gitchell, Joseph Kanter, Henry Effertz, Cindy Jaco, Debora Layman, Jack Poessiger, Robert Elliot - **p.:** Ed Carlin per Brandywine Production - **o.:** U.S.A., 1976 - **di.:** Regionale - **dr.:** 85'.

Superman (Superman) — **r.:** Richard Donner - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** P.I.C. - **dr.:** 140.'

V. giudizio di Giovanni Spagnoletti (Berlino '79) in questo fascicolo a p. 77 e altri dati a p. 91.

Svignata, La — v. **Carapate, La**

Tutti a squola — r.: Pier Francesco Pingitore - **s., sc.:** Mario Castellacci, P.F. Pingitore - **f.** (Telecolor): Carlo Carlini - **scg., c.:** Maurizio e Maria Grazia Tognalino - **mo.:** Antonio Siciliano - **m.:** Gianni Ferrio - **int.:** Pippo Franco (Pippo Bottini), Laura Troschel (Lalla), Oreste Lionello (il sessuologo), Isabella Biagini (Isa), Gianfranco D'Angelo (il preside), Lino Banfi (Pasquale), Bombolo, Jack La Cayenne, Sergio Leonardi, Ester Carloni, Francesco De Rosa, Nerina Montagnani, Evelyn Hannack - **p.:** Fulvio Lucisano per Italian International Film - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Italian International Film - Medusa Distribuzione - **dr.:** 95'.

Ultima isola del piacere, L' — v. **Insel der tausend Freuden**

Uomo ragno colpisce ancora, L' — v. **Spider-Man Strikes Back**

Vergini cavalcano la morte, Le — r., s.: Jorge Grau - **sc.:** J. Tabar, Sandro Continenza, J. Grau - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Oberdan Troiani - **mo.:** Pedro Del Rey - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Lucia Bosé, Espartaco Santoni, Ewa Aulin, Anna Farra, Franca Gray, Mario Vico, Lola Gaos, Silvano Tranquilli - **p.:** Luis Film - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 97'.

Viaggio con Anita — r.: Mario Monicelli - **s.:** Tullio Pinelli - **sc.:** M. Monicelli, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, T. Pinelli, Paul Zimmermann - **f.** (Technospes): Tonino Delli Colli - **scg.:** Lorenzo Baraldi - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Giancarlo Giannini (Guido Massaccesi), Goldie Hawn (Anita Watson), Claudine Auger (Elisa), Laura Betti (Laura), Aurore Clément (Cora), Andréa Ferréol (Noemi), Renato Montagnani Omero), Gino Santercole (Tonino), Nunzia Fumo (Adelina), Mario Pachi (Teo), Lorraine De Selle (Jennifer), Franca Tamantini (Oriana), Carlos De Carvalho - **p.:** PEA, Roma/Les Productions Artistes Associés, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1978 - **di.:** United Artists - **dr.:** 115'.

ABBREVIAZIONI

r. (regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **tdt.** (titoli di testa), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).